العنوان	الباحث عن الحنان : رحلة ابداع محمد كمال محمد
ترجمة العنوان	The seeker of tenderness : journey of the creativity of Muhammad Kamal Muhammad
المؤلفين	محمد محمود عبدالرازق
تاريخ النشر	2006
الناشر	دار النيل للنشر والطباعة والتوزيع
الموضوعات	ادبية
الكلمات المفتاحية	الذكاء والقدرات العقلية | علم النفس | الفلسفة وعلم النفس | الابداع الادبى والفنى
ISBN	977-432-000-x
المستخلص	يتناول هذا الكتاب مجموعة من الدراسات النقدية حول ابداعات الاديب محمد كمال محمد من خلال الوقوف على بيئته الادبية وعوامل نشاته واهم ابداعاته مستعرضا اراء بعض النقاد حول كتاباته الادبية مشيرا الى اجزاء من قصصه ورواياته واهم ابعادها الاجتماعية والنفسية .
URL	www.askzad.com/Bibliographic?service=4&key=Books_Bibliographic&imageName=BK00018165-001

« الباحث عن الحنان »

رحلة إبداع محمد كمال محمد

دراسات نقدية

إعداد ومشاركة
محمد محمود عبد الرازق

1

ليس عيبه أنه يمشي بين الناس هوناً ،

وإذا تجاهله النقاد قال سلاماً ..

« أحمد زكي عبد الحليم »

دع عنك العلم عندما تفكر في الله.

الله موجود في منطقة عذراء من نفسك ،

فلا يخدعك العلم ....

وإن شئت فقل ترهات العلم

« طه حسين »

عرفت محمد كمال محمد في نهاية الستينيات أو بداية السبعينيات من القرن الماضي . كان فاروق منيب يشرف علي الملحق الأدبي بجريدة « المساء » . وكنت أساعده - بحكم الصداقة لا غير - في قراءة القصص التي ترد إلي الجريدة . ومن الملاحظات التي كان يضيق بها ملاحظة كررتها كثيراً : « صالحة للنشر .. لكنها لن تفلت من الرقابة » . كان يقرأ العمل بنفسه مرة أخري إلي أن انتهي به الأمر للتسليم . عندما يبلغ به الضيق مداه كان يطلع صاحب العمل علي الملاحظة في حالة ثقته به طبعاً . وعرفت يوسف العقيد عن طريق ملاحظة كهذه اعتبرها شهادة تفضل النشر .

لاحظت أن محمد كمال محمد ملتحم ببيئته الدمياطية التحاماً عميقاً . ثمة مفردات عن النجارين وصناع الأحذية ومقاهي الصيادين لا يلتقطها إلا معايش حقيقي للبيئة . حدثني فاروق عنه قبل أن أراه . ومن بين ما ذكره أنه يمتلك فندقاً كبيراً في رأس البر . وأن الأدباء يضحكون عليه فيستضيفهم . وأنه في طريقه إلي الإفلاس . لاهتمامه بالأدب واستقراره بالقاهرة معظم العام .. وصدقت النبوءة . فباع كاتبنا أحد عشر فداناً بزمام السنانية كان بها بركة مساحتها سبعة أفدنة لصيد السمك والطيور المهاجرة . كما باع الفندق لأستاذ جامعي من عزبة البرج متخصص في الأدب المقارن بإحدي الجامعات الأمريكية . وأقيم في الفندق الجديد السامق عام ١٩٩٩ مؤتمر دمياط الأدبي السابع . وأرسلت زوجة صاحب الفندق وشريكته - الأستاذة بنفس الجامعة - برقية من أمريكا لتهنئة المؤتمرين وشكرهم علي إقامة مؤتمر أدبي بالفندق . وخرج محمد كمال محمد من دمياط كما دخلها .

أثناء حديثنا طبّ علينا فعرفني به فاروق . أقتصر التعارف على تبادل التحية . حدث نفس الشيء في المرات القليلة التي كنت أقابله خلالها بجمعية الأدباء . لكن يبدو أنه كالجمل الذي يخزن مشاعره . وإذا كان الجمل يخزن مشاعر البغض لأنه لا ينسي الإساءة ، فإن محمد كمال محمد يخزن مشاعر الود لأنه لا يعرف غير الحب . كنت في الرياض عندما طرق باب عملي فاصطحبته إلي منزلي ابنه كمال . عرفت أنه يعمل طبيباً بعفيف . وأن والده أوصاه بزيارتي إذا تصادف وجوده بالرياض لأي سبب . هنا تأكدت من مشاعر محمد نحوي . وقلت للدكتور كمال مداعباً : إصرار والدك علي تسميتك باسم والده ليتكون الاسم من كمالين ومحمدين يرجع إلي ثلاثة أسباب عليك أن تختار منها واحداً : إما لقلة الأسماء ، أو لأنه شخصية غيره مبتكرة أو يسعي إلي الخلود . وإذا كان السبب الأخير فاعتقد أن أدبه أبقي من شجرة العائلة. بهذا المدخل رفعت الحواجز بين جيلين . في العام التالي طرق بابي محمد كمال محمد وولده كمال . ذكر لي أنه زار مكة والمدينة وأصر علي زيارة الرياض من أجلي .

لم أكن أعرف أننا نرتبط بعلاقة بسبب إلا حين قرأت كتابه : «من أوراق العمر »(١) . في هذه الأوراق ورد أنه تزوج فتاة دمياطية ، هرب جدها لأمها بثروته من أثينا في ظروف سياسية ، واستقر بدمياط وتزوج إحدي بناتها ، وبعد إسلامه عرف باسم «المسلماني» . هنا تذكرت عم علي المسلماني زوج خالتي حبيبة . كان يعمل بالتجارة أيضاً كبقية أفراد الأسرة ، وإن كان تاجراً فقيراً كنت أشاهده في طفولتي وصباي يسير طاقة نور في سوق الحسبة أو شارع الشرباصي

بردائه الأبيض وعمته البيضاء . كان فارع الطول ذي وجه حليبي وشارب أصفر وعينين ملونتين .. ربما كانتا زرقاوين أو خضراوين .. تشع طيبة وودا خابيا لا يكاد يرى . لم يكن يتكلم كثيراً .. ربما لمحاولته الابتعاد عن صغائر الأمور .. فقد كان يبدو شديد الاعتداد بكرامته . وربما من أجل هذا أيضاً لم يكن يبادر أحداً بالسلام .

هل ينتمي عم علي إلي هذه الأسرة ، .. سواء كان منها أو من غيرها ، والأغلب أنه منها ، فإن أمثال هذه الحالات تزيد ارتباطي بحوض البحر المتوسط الذي صهرنا في بوتقته مع الشام وشبه جزيرة البلقان خاصة ، لكنها لا تضيف جديد إلي علاقتي بمحمد كمال محمد ، وإن كانت فرضت نفسها لتذكرني دائماً بعم علي المسلماني . كان يسألني في وداعة وطيبة عن أمي .. وأبي .. وكنت أفرح لأنه عرفني : أهلا يامحمد .. إزيك يابني .. وأزي أمك.. (وبعد فترة) .. وأبوك ، وتنتهي المقابلة العابرة بانشراح صدري . فضلاً عن البنات كان له ولدان سماهما باسمي وليين من أولياء الله بدمياط : القنائيلي وأبو المعاطي . يقال أن المرء يتمسك بدينه الجديد أكثر من غيره . أطمئن إلي أن عم علي لم يكن يعرف أن لأصوله ديناً آخر .

كتب محمد كمال محمد بانتظام فى جريدة « أخبار دمياط » – لصاحبها زكريا الحزاوى رائد الصحافة الاقليمية الكبير إضافة إلى الصرخة « بالقاهرة ، و« القاهرة » التى كان يرأس تحريرها حافظ محمود . وعندما صدرت مجموعته : « الإصبع والزناد » كتب الشاعر فاروق شوشة بجريدة « أخبار دمياط » عن الواقع الدمياطى فى قصص المجموعة . وكما يقول محمد كمال محمد على لسان أحد أصدقائه فى

أوراق عمره : « لا شك أنه يقرأ لأول مرة قصصاً عن دمياط التي لم يكتب عنها كاتب من قبل — فضلا عن أن كاتبها ليس من أهلها ـ بكل هذا الفيض من الاحساس بالمكان ، وبكل هذه الدقة من الصدق والتصوير الفنى .» ويعجب الصديق من تساؤل فاروق فى نهاية مقاله : «لكن ماذا يريد محمد كمال محمد أن يقول ؟ » . ويتصدى له كاتب آخر من كتاب « أخبار دمياط » المعروفين في الأسبوع التالي . ويشيد بقصص المجموعة دون تحفظ ويتساءل في نهاية مقاله : « ماذا تقصد أنت يا أستاذ فاروق بتساؤلك ؟ .. » وربما كان هذا الحوار هو أول مقاربة نقدية لأعمال كاتبنا .

وحظيت « الإصبع والزناد » باهتمام الأصدقاء من شباب تلك الأيام ، فيكتب محمد جبريل عام ١٩٦٥ مقالا بعنوان : « حول مجموعة الإصبع والزناد .. ما هي الزوايا التي تتميز بها دمياط من خلال قصص المجموعة ؟..»(٢) . ويكتب محمد أحمد حمد(٣) . وإبراهيم ستيت(٤) . عام ١٩٦٨ مقالين يحملان عنوان المجموعة . وتحت عنوان : « الإصبع والزناد رؤية جديدة فى القصة القصيرة»(٥) . يكتب سعد عبد العزيز عام ١٩٧٨ . وتقدم جريدة « الأخبار » نماذج من أعماله للدكتور صلاح فضل لتقديم رؤيته عنها عام ١٩٧٩(٦) . ويذهب محمد جبريل إلى « .. أننا لا نجد للساحل ظلا أو شبه ظل في حياة أبناء دمياط . إن أهل الشاطىء هم أبناء القاهرة الذين يقضون أجازة الصيف في رأس البر ، أما أبناء دمياط ، فليس ثمة ما يشير إلى ارتباطهم بالساحل على الإطلاق.. » . ويثير عدة قضايا تقبل الجدل مثل خروجه من المجموعة بأن الحياة فى دمياط أقرب إلى حياة الريف منها إلى حياة الساحل أو الحضر .

ولا نعرف أين إبراهيم ستيت الآن ؟ .. ولماذا لم يواصل الكتابة النقدية ؟ .. يبدو أنه اتجه إلى الاشتغال بالقانون ، فعندما تعرض لقصته « جنحة » ذهب إلى أن الكاتب يحدثنا عن « تربي الجبانة » الذى يدفن الموتى دون تصريح سابق بالدفن . ومفتش الصحة الذى يبحث عنه أهل الميت فلا يجدونه ، ثم يبلغ عنهم الشرطة » وينتهى الأمر إلى قيد الواقعة جنحة بالمادة ٢٣٨ عقوبات ، وهذه المادة الأخيرة لا تنطبق على حالتنا هذه ، فهى خاصة بجثث القتلى فقط . أما حالتنا هذه التى يعانى العامة منها فعلا فلا ينطبق عليها قانون العقوبات ، وإنما ينطبق عليها قانون خاص لا يمت له بصلة !! » .

إن إبراهيم ستيت صوت شجى تناول المجموعة بنظرات ثاقبة ، مستخلصاً منها ما ينطبق على جميع نتاج المؤلف من ناحية المضمون . نراه يفتتح دراسته بقوله : « كاتب مجموعة قصص « الإصبع والنقاد » من كتاب القصة المشهورين فى دمياط . وتمثل قصصها جولة فى حياة الطبقة الدنيا ، فبعضها يصور مشاكلهم الحياتية ، وبعضها الآخر يعكس أمانيهم وأحلامهم . وفى جميع هذه الميادين ترى لأبطالها سمات مستكينه وصوتاً كسيراً تغلبه الأنات ، وينتهى دائماً بسخط تنفثه الزفرات . وهى داخل إطار كل قصة تصارع قيوداً تزرع فيها محاولة التخلص منها . وبمعنى أدق تعانى شخوصها (شيئاً ما) تنوء بهاكواهلهم ، وهو بعد ذلك سبب أناتهم ودموعهم وحيرتهم . لقد حاول المؤلف فى قصص هذه المجموعة - خمس عشرة قصة - ابراز ذلك (الشىء) الذى عانى منه أبطاله .. » .

وفى السياق يكشف عن أن هذا « الشىء » أو « القدرة » يثقل

كاهل المؤلف نفسه : « بل يلح عليه بطريقة سافرة (.....) إنه قبضة ظالمة تشد أبطاله لتقيدهم فى أماكنهم كلما رغبوا فى التمرد والتغيير إلى الأفضل .. لقد سلمهم قدرهم إلى هذه القبضة الظالمة ، فأحياناً ثقل الذراع والساق ، وأحياناً تشنق الرقبة !! » .

ومن المزالق الفنية التى لاحظها الكاتب فى هذه المرحلة المبكرة من حياة محمد كمال محمد أن المعانى والقضايا التى أثارها الشخوص « تعكس الكاتب » ، كما أن القصص يعوزها اللمسات الموحية « ذلك أن من الدلائل الفنية فى القصة القصيرة أن تكون قادرة على أن تكشف بنسيجها الفنى عن أدق الدلالات النفسية أو الاجتماعية باختراق مظاهر الحياة العادية إلى ما يربطها ببواطن السرائر إيحاء لا تصريحاً ، وتلميحاً بالقرائن لا سرداً ، وتبريراً بالمواقف لا بالشرح .. ولهذا كانت اللمحة الخاطفة والموقف النفسى المركز من سمات الشعر والقصة القصيرة معاً » .

فى عبارات ناصعة يحدثنا سعد عبد العزيز عن عناصر جدل كاتبنا الدرامى : عنصر المرأة .. عنصر الأحساس بالطفولة .. عنصر الأحساس بالإهانة والانتهاك . وفكر محمد كمال محمد فى إصدار مجموعة بعنوان : « عين خلف الضباب » . وكتب ثروت أباظة مقدمتها عام ١٩٦٩ ، غير أن المجموعة لم تر النور . وتفرقت قصصها - فيما بعد - على مجموعات أخرى لعل أهمها قصة : « زاوية المغاربة » التى ضمت إلى مجموعة : « نزيف الشمس » عام ١٩٨٥ . والتقطت المقدمة من بين أوراق محمد كمال محمد وحرصت على نشرها بمجلة : «القصة» . وتحدث أباظة فى هذه المقدمة عن الصراع بين المفهوم وغير المفهوم فى الفن بعد انتشار الغموض فى قصص تلك الفترة . كما

تحدث عن قصتين ، وترك الباقي للقارىء لأنه يرى أن تفسير العمل الفنى يشوهه .

ويصر الدكتور سيد حامد النساج على أنه أول من نبه إلى كتابات محمد كمال محمد ، فحظى باهتمام الصحافة والإذاعة : « كنت أول من نوه بنتاجه ، وبقيمته الفنية فى « الأهرام » ٨ إبريل ١٩٨٠ ص ١١ مقال « قصاص أغفله النقاد » بعدئذ تتابعت الكتابات حوله ، ونوقشت قصصه فى « البرنامج الثانى » بالإذاعة »(٧) . وهو - فى نظره - ثالث كتاب « الحلقة المفقودة » بعد عبد الله الطوخى وأحمد عادل . ولا يميل عبد الغنى داود إلى هذا الرأى ويرى أن عصرنا كله عصر مفقود : « .. إن هذه الفترة أو هذا العصر الذى يعيش فيه هؤلاء الكتاب الذين يسميهم كتاب الحلقة المفقودة هو عصر مفقود وفترة ساقطة من التاريخ يتوقف الزمن خلالها عن الدوران وكأنه زمن اللعنة الذى جسده كاتبنا وأبرزه جليا فى روايتيه : « الحب فى أرض الشوك » (١٩٨٠) و « العشق فى وجه الموت » (١٩٨٣) .. »(٨) .

ويقول النساج : « .. وعلى المستويين الأدبى والاجتماعى ، لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد اشارة ، ولم يذكر أسمه فى أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية . وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينات . وبرغم ما كان يقابل به من تجاهل النقاد ، فإنه مازال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية باصرار وعناد فائقين دون استناد إلى شلة ، وارتباط بحزب ، أو إنتماء إلى صحيفة ، أو احتضان ناشر له ، أو اعتماد على ناقد خصوصى » .

وهى عبارات مجانية - كما يقولون هذه الأيام - لا يستدعيها غير

الرغبة فى الاستطراد . فالدارس يغفل الكتابات التى أشرنا إليها منذ عام ١٩٦٥ . والكتابات التى نشرت عام ١٩٨٠ ذاته . وما أحسب أنها كانت ثمرة تنويه أو تمويه ومن بين ما استطعنا الحصول عليه مقال لشمس الدين موسى بعنوان : « المذهب الإنسانى والقصة القصيرة»(٩) . وآخر لدرويش الزفتاوى يحمل عنوان المجموعة(١٠) .

واعتمد الدكتور النساج على مقاله القصير بمجلة « فصول » عند كتابة دراسته : « الأعمى والذئب واللقاء المستحيل »(١١) . ثم أعاد نشر هذه الدراسة بتصرف فى كتابه : « الحلقة المفقودة » . وعليها سيكون اعتمادنا . ونراه فى الدراسة ونسختها الثانية يكاد يلغى تاريخ محمد كمال محمد الفنى كله قبل مجموعة : « الأعمى والذئب » التى صدرت بعد خمس عشر عاماً من صدور : « الإصبع والنناد » . بل إن ثمة قصص كثيرة بالمجموعة الأخيرة تنتمى - على حد قوله - إلى مرحلة ذات مستوى تقليدى «وتشمل - فى اعتقادى - جل قصص مجموعاته السابقة. لا توحى بتمايز فنى ، ولا بتميز موضوعى . وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب » . ولم يعترف سوى بثمانى قصص من ثمانى عشرة قصة . وكما بالغ فى الإنكار يبالغ فى الاعتراف : « وصل فى مرحلته الأخيرة إلى درجة عالية من النضج ، تمثلها قصص .« الليل يافاطمة » ، « الأعمى والذئب » ، وحكايات عن طاووس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، «اختناق »، « الحاجز » ، « ذراع تحت الرأس » ، « القاع » . وهى قصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة ، ولو أنه لم يخلف طيلة حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك ، إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته » .

ورغم كل هذا ، نستطيع إذا لم نلتفت إلى مثل هذه المبالغات - أن نحظى برؤى نقدية لها أهميتها مثل نظرته إلى شخصية « بهلول ركة» الذى عقره كلب مسعور فتحول إلى كلب مسعور فى قصته : « الليل يا فاطمة » . وإن عاد إلى مبالغاته فى عبارات ربما لا يبقى منها سوى استعراض قراءاته مثل قوله إنها « رسمت لكى يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات « راسكو لينكوف » فى (الجريمة والعقاب) و «إيفان كارامازوف » فى (الاخوه كارامازوف) و « الأبله » فى (الأبله) لدستويفسكى ، الروائى الروسى المعروف . وهى شخصية لها حضورها وخطرها الفنى . تذكرنا بشخصية الزين فى رواية (عرس الزين) للروائى السودانى الطيب صالح . فكلاهما يعتمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد وخصوصية وإستقلالية وندرة » .

نعلم أنه ليس فى مجال الاحصاء ، ولهذا فلن نسأله : لماذا اقتصر على ذكر هذه الأعمال دون غيرها ؟ .. ونعلم أنه ليس فى مجال تحليلها ، ولهذا فلن نسأله لماذا حظيت بالتقدير عنده ؟ .. لكن السؤال الملح : هل من الممكن مقارنة شخصية فى قصة قصيرة ، بشخصية فى رواية أو مسرحية ؟ .. والرواية بحر ، والقصة نقطة فى بحر .. الرواية حياة ، والقصة لحظة من الحياة ؟ .. ثم ما صلة هذه الشخوص بشخصية « بهلول ركة » ؟ .. وشكل الشجرة وارتفاعها وقوتها يتقوى بحسب التربة والمكان وظروف البيئة ومقومات العمل الفنى .

* * *

يُقوّم يسرى العزب (حصل على الدكتوراه فيما بعد) الفترة السابقة من حياة محمد كمال محمد الفنية تقويما متزنا : « كأنى به فى (الأعمى والذئب) قد التقط أنفاسه ، واحس بالاطمئنان تجاه نفسه

وتجاه الآخرين فابتعد عن التقليد درجة ، ودخل عالم القصة الحديثة درجتين .. وتَنَّى به فى (الحب فى أرض الشوك) يزيد من دخوله هذا العالم الجديد وهو بذلك يثبت أن الفن عمر يسعى إلى النضج ، وأن الفنان عالم يسعى إلى الاكتمال » (١٢) .

وقراءة هذه الدراسة تشعرنا بمدى جدية الدكتور يسرى العزب شابا ، قبل أن يخلص لدوره الذى يشغله منذ سنوات ، وهو السعى فى « العزب » لالتقاط المواهب . لا تنافى هذه الدراسة عن اللغة الروائية ، ورأى « أن الكاتب بهذا الاستخدام الجيد والمرهف للغة الروائية تعتبر خطوة جادة فى أحراش الرواية الحديثة التى أصبح (التشكيل) لا (التوصيل) أهم وظائفها على الاطلاق .. » . كما حدثنا عن الزمن الروائى والشخصية والأحداث الرئيسية والبيئة القروية : « وينجح الكاتب حين يقدم لنا البيئة فى القرية من خلال عاداتها وتقاليدها وتراثها . وهذا يجعلنا أكثر التصاقا بأرضه مما لو دار حولها وظل يتعامل معها من خارج الأسوار » موكب زفاف العروس ، عمل الكعك ، اتساع دار أهل العروس لإقامة زوج البنت . عادة تعاطى الحشيش فى الريف ، مرض الرمد فى عيون الأطفال ، وأغنيات الأفراح ...» ويعيب على الكاتب احتفاله بالمفاجأة والصدفة فى بعض المواطن ، والتقرير والتسجيل وحشد الوقائع فى مواطن أخرى .

وربما كان الدكتور يسرى أول من تناول إحدى روايات كاتبنا بالدراسة . ونضطر إلى استعمال صيغة الاحتمال لعدم استطاعتنا الحصول على كل ما كتب عنه وخاصة كتابات فاروق منيب عام ١٩٦٠ فى « الجمهورية » « والمساء » عن مجموعة « حب وحصاد » (١٣) . المفقودة . وغيرها من الكتابات التى ضاعت أثناء انتقاله من مكان إلى

آخر . ومن بين الأوراق التى أمدنى بها ثلاث مقالات قصيرة لأحمد زكى عبد الحليم نشرها فى بابه المشهور : « قرأت لك » بمجلة « حواء » . ويواصل أحمد زكى كتابه هذا الباب - أصبح عنوانه الآن « الكلمات » - منذ أكثر من عشرين عاما ، ويؤدى به خدمة جليلة للمبدعين بقراءة كل ما يرسل إليه . وذكر لى كثير من الكتاب أن أحدا لم يكتب عنهم غيره . وأن كلماته كانت الزاد الذى تزودوا به خلال رحلاتهم الشاقة فى الأرض اليباب . والقصاصات التى أمدنى بها كاتبنا لا تحمل تاريخا ، وإحداها عن رواية : « الحب فى أرض الشوك » . والثانية عن مجموعة : « نزيف الشمس » والثالثة عن : « العشق فى وجه الموت » . وهى - كما أشار أحمد زكى - قصة طويلة بين ثلاثة عشرة قصة قصيرة : « ولا أعتقد أن الكاتب قد اختارها لتحمل عنوان هذه المجموعة لهذا السبب وحده ، وهى أنها أطول قصص المجموعة ، بل لسبب آخر أكثر أهمية وهو أنها أعمق القصص ، وأكثرها تعبيرا عن مواقف الكاتب من أشياء كثيرة فى الحياة ، ابتداء من لافتات الزعامات السياسية فى الزمن الماضى وانتهاء بجنون الكرة الذى يأكل أعصاب الناس ، وأحيانا يأكل حياتهم .... » .

أما عن « الحب فى أرض الشوك » فيقول : « كتب الدكتور طه حسين عن « المعذبون فى الأرض » ، وكتب عبد الرحمن الشرقاوى عن « الأرض » ، وكتب الدكتور يوسف إدريس عن « الحرام » فى مجتمع القرية .. لكن الكاتب المتألق « محمد كمال محمد » يكتب رائعة جديدة تضاف إلى هذا الرصيد تحت عنوان : « الحب فى أرض الشوك » . وأرض الشوك هى تلك الأرض الجرداء التى حاول الملك أن يضمها إلى رصيده المنهوب من عرق الشعب ، فلما فشلت الجهود فى أن تحيلها

إلى بقعة خضراء ، وزعتها الحكومة على المعدمين فى مهرجان حضره الملك وتحدثت عنه الصحف ، وبدأت منذ ذلك اليوم حياة جديدة فوق هذه الأرض ، كان على الإنسان فيها أن يتحدى الطبيعة والظروف ورجال السلطة واستغلال الانتهازيين .. » . وينهى حديثه بقوله أن محمد كمال محمد فى هذه الملحمة الانسانية يتفوق على نفسه ويطاول بقامته كبار كتاب القصة فى مصر . ولـ أصبح واجبا علينا أن نعطى هذا الكتاب حقه وقدره ، فليس عيبه أن يمشى بين الناس هوناً ، وإذا تجاهلة النقاد قال سلاماً ... » . وعجز العبارة يحيلنا على الفور إلى الآية الكريمة : [وعباد الرحمن الذين يمشون فى الأرض هونا وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً] (١٤) . فنشعر بمنزلة محمد كمال محمد لكونه من « عباد الرحمن » . أما النقاد المتجاهلون فهم الجاهلون.

وتحظى « الحب فى أرض الشوك » بقراءات عدة . ونرجع ذلك إلى نشرها بسلسلة كتاب اليوم التى تصدر عن دار صحفية . فلا شك أن التوزيع المنظم أفضل من التوزيع على الأصدقاء والمعارف من الأدباء .. حتى لو افترضنا أن المؤلف ـ الذى أصدر بعض الكتب على نفقته ـ فى نشاط فؤاد حجازى الذى يذكر فى كتابه : « أوراق أدبية »(١٥) . أنه كان يجلس على المقهى لتوزيع كتبه . ويذكر الناقد الدكتور إبراهيم عوض فى مستهل دراسته للراوية (١٦) . أنه لا يعرف المؤلف ، ولم يكن قرأ له من قبل .

ويلخص الدكتور إبراهيم العمل فى مقدمة دراسته . وكل تلخيص ـ كما هو معروف ـ يحمل وجهة نظره الخاصة . ولهذا فقد بدأ وكأنه يتحدث عن رواية أخرى غير التى بسط أحمد زكى عبد الحليم فكرتها .

آخر . ومن بين الأوراق التى أمدنى بها ثلاث مقالات قصيرة لأحمد زكى عبد الحليم نشرها فى بابه المشهور : « قرأت لك » بمجلة « حواء » . ويواصل أحمد زكى كتابه هذا الباب ـ أصبح عنوانه الآن « الكلمات » ـ منذ أكثر من عشرين عاما ، ويؤدى به خدمة جليلة للمبدعين بقراءة كل ما يرسل إليه . وذكر لى كثير من الكتاب أن أحدا لم يكتب عنهم غيره . وأن كلماته كانت الزاد الذى تزودوا به خلال رحلاتهم الشاقة فى الأرض اليباب . والقصاصات التى أمدنى بها كاتبنا لا تحمل تاريخا ، وإحداها عن رواية : « الحب فى أرض الشوك » . والثانية عن مجموعة : « نزيف الشمس » والثالثة عن : « العشق فى وجه الموت » . وهى ـ كما أشار أحمد زكى ـ قصة طويلة بين ثلاثة عشرة قصة قصيرة : « ولا أعتقد أن الكاتب قد اختارها لتحمل عنوان هذه المجموعة لهذا السبب وحده ، وهى أنها أطول قصص المجموعة ، بل لسبب آخر أكثر أهمية وهو أنها أعمق القصص ، وأكثرها تعبيرا عن مواقف الكاتب من أشياء كثيرة فى الحياة ، ابتداء من لافتات الزعامات السياسية فى الزمن الماضى وانتهاء بجنون الكرة الذى يأكل أعصاب الناس ، وأحيانا يأكل حياتهم ... » .

أما عن « الحب فى أرض الشوك » فيقول : « كتب الدكتور طه حسين عن « المعذبون فى الأرض » ، وكتب عبد الرحمن الشرقاوى عن « الأرض » ، وكتب الدكتور يوسف إدريس عن « الحرام » فى مجتمع القرية .. لكن الكاتب المتألق « محمد كمال محمد » يكتب رائعة جديدة تضاف إلى هذا الرصيد تحت عنوان : « الحب فى أرض الشوك » . وأرض الشوك هى تلك الأرض الجرداء التى حاول الملك أن يضمها إلى رصيده المنهوب من عرق الشعب ، فلما فشلت الجهود فى أن تحيلها

إلى بقعة خضراء ، وزعتها الحكومة على المعدمين فى مهرجان حضره الملك وتحدثت عنه الصحف ، وبدأت منذ ذلك اليوم حياة جديدة فوق هذه الأرض ، كان على الإنسان فيها أن يتحدى الطبيعة والظروف ورجال السلطة واستغلال الانتهازيين .. » . وينهى حديثه بقوله أن محمد كمال محمد فى هذه الملحمة الانسانية يتفوق على نفسه ويطاول بقامته كبار كتاب القصة فى مصر . ولـ أصبح واجبا علينا أن نعطى هذا الكتاب حقه وقدره ، فليس عيبه أن يمشى بين الناس هوناً ، وإذا تجاهلة النقاد قال سلاماً ... » . وعجز العبارة يحيلنا على الفور إلى الآية الكريمة : { وعباد الرحمن الذين يمشون فى الأرض هونا وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً } (١٤) . فنشعر بمنزلة محمد كمال محمد لكونه من « عباد الرحمن » . أما النقاد المتجاهلون فهم الجاهلون.

وتحظى « الحب فى أرض الشوك » بقراءات عدة . ونرجع ذلك إلى نشرها بسلسلة كتاب اليوم التى تصدر عن دار صحفية . فلا شك أن التوزيع المنظم أفضل من التوزيع على الأصدقاء والمعارف من الأدباء .. حتى لو افترضنا آن المؤلف ـ الذى أصدر بعض الكتب على نفقته ـ فى نشاط فؤاد حجازى الذى يذكر فى كتابه : « أوراق أدبية»(١٥) . أنه كان يجلس على المقهى لتوزيع كتبه . ويذكر الناقد الدكتور إبراهيم عوض فى مستهل دراسته للراوية (١٦) . أنه لا يعرف المؤلف ، ولم يكن قرأ له من قبل . .

ويلخص الدكتور إبراهيم العمل فى مقدمة دراستة . وكل تلخيص ـ كما هو معروف ـ يحمل وجهة نظره الخاصة . ولهذا فقد بدأ وكأنه يتحدث عن رواية أخرى غير التى بسط أحمد زكى عبد الحليم فكرتها .

يتشابك مع الأنظمة السردية الأخرى فى الرواية كنظام الشخصيات ، ونظام اللغة ، ونظام الأزمنة ، ونظام الأمكنة » .

ويقسم « الأجنحة السوداء » إلى ثلاث مناطق سردية من حيث سرعة الايقاع وبطئه . وتضم المنطقة الأولى الفصول الستة الأولى ، ويمثلها هدير القطار في مفتتحها ، والحادث الجلل المصور : « هدر قطار الجنوب فانتفضتُ لضجيجه فى وقفتى .. وارتجفت الأرض من تحتى .. حملقت مفزوعا فى الشرارات النارية المتطايرة وسط القضبان وسكن كل شىء .. لكنى خيل إلى أنّ أسمع أنات الرجل قريبى .. فأسرعت مذعوا أتخبط فى سيرى .. أمام عينى دهم القطار فى ظلمة الليل زوج أمى وهو يعبر شريط السكة الحديد ، فأنهى حياته .. ولم يعد هناك فى البيت الذى غادرته لتوى غريم يكره رائحتى » .

ويرى مجدى أن وحدة الأداء اللغوى فى النص مع شفافيته يعنى تحييد اللغة ، ومن ثم يصبح نظام الأحداث « أشد فعالية وأكثر بروزاً من اللغة نفسها التى يؤدى بها المسار ، والأحداث إلينا ، فهى وسيط شفاف كالماء » .

والمنطقة الثانية تضم سته عشر فصلاً وهى بطيئة الإيقاع . أما المنطقة الأخيرة فإيقاعها أشد سرعة من ايقاع الأولى . و «والمنطقة البطيئة تؤدى وظيفة مهمة . فهى من جهة ، تخلق شعوراً باعتياد الإيقاع البطىء ، فإذا تحول السرد إلى الإيقاع السريع فإن التحول يخلق نشوة، ونفضة للشعور ، يتطلبها التشويق . وهى من الجهة الأخرى ، تخلق شعوراً بألفة العالم والأحداث ، وتساعد القارىء على معرفة تفصيلات المكان والعلاقات ، ريثما يباغته السارد بالتغييرات الملاحقة » . ويضمن البحث موازنات هامة بين الروايات الثلاث . فهو بحث راق يدل دلالة قطعية على الأخلاص النقدى .

وإذا انتقلنا إلى المسرح فسنلحظ أن المسرحية الوحيدة التى مثلت لكاتبنا هى مسرحية من فصل واحد بعنوان : « ضيف فى بيت الكدابين » . قدمها « مسرح الشباب » فى أوائل عام ١٩٨٩ . ويرى عبد الغنى داود أنها تكاد تقترب من مسرحية : « الكاتب والشحاذ » لعلى سالم « وإن اختلف النصان فى النسيج » . ويذكر عبد الغنى أنه شاهد عرضاً يرثى له : « إذ يبدو أن ،رقابة وأيضا المخرج - كما صرح لى المؤلف - قد تكفلا بتشويه البقية الباقية من النص .. بحيث لم يستطع المؤلف فى النهاية التعرف على نصه الأصلى الذى أراد أن يجسد فيه كاتبه مقولته التى عبر عنها فى كتيب العرض » (١٩) . وذكر لى محمد كمال محمد أنه أصيب بانهيار عصبى بعد العرض وقضى شهراً فى مستشفى القوات المسلحة بالمعادى .. لكن مسرحيته الثانية التى عرضت على مسرح الشباب عام ١٩٩٠ باسم « الخندق » أراحت المؤلف بعض الشيء . وأسعده أن يتناولها بالدراسة ناقد كبير هو فؤاد دوارة في مقالة بمجلة الكواكب .

وكتب سمير فراج عن « لعبة الثعالب » مقالا قصيراً لم يتناول المسرحية بقدر ما سرد بعض الذكريات عن المسرح . وقارن بين شخصية - وليس مسرحية - محمد كمال محمد وأحمد شوقى : « كتب الرواية الطويلة والقصة القصيرة لكنه مع نهاية الثمانينيات يفعل ما فعله شوقى من قبل فحينما يوقع أميراً للشعراء يكتب للمسرح ، ومحمد كمال محمد حينما حصل على جائزة الدولة فى الأدب يتجه للكتابة للمسرح»!!.

ويتناول عبد الله هاشم فى دراسته : « المسرح عند محمد كمال محمد »(٢١) . ثلاث مسرحيات : « لعبة الثعالب » (١٩٨٥) .. «الرقص على الحبال » (١٩٨٧) . . « حكايات الحى القبلى »

(۹۸۸) ويلاحظ أنها جميعا تدور في الأحياء الشعبية . وأن الكاتب يقدم . من خلالها « رصدا صادقا لحركة التاريخ الاجتماعي في مصر المعاصرة » مؤثرا الرمز والايحاء . ثم يخلص للحديث عن « الرقص على الحبال » التي تصور المجتمع المصرى المتأرجح بين العلم والدجل والشعوذة .. بين أهل الخبرة وأهل الثقة .. بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ، حتى أصبح المرء يسير « في فراغ بلا هدف » ويعيش « جثة بدون روح» وقد حاول الطبيب أن ينتقل من المشرحة إلى خدمه الأحياء بافتتاح عيادة شعبية .. لكن أين المفر ؟ .. « لا فرق بين المشرحة التي تحفظ فيها جثث الأموات أو الحياة كمشرحة كبيرة » .

* * *

عام ۱۹۸۲ أجرى مأمون غريب حوارا مع كاتبنا نشر بمجلة آخر ساعة تحت عنوان طريف :« صاحب الأعمى واللئب : النقاد يغمضون عيونهم عن الكثير من إنتاجنا الأدبي »(۲۲) . لاحظ المقابلة بين «العمى» و « إغماض » العين عمدا . وتحدث محمد كمال محمد عن سيرته الأولى ، فذكر أنه نشر أولى محاولاته في صحف ومجلات المنصورة وعمره ثمانية عشر عاما . وكان صاحب جريدة « النهار » المنصورية من رواد ندوة العقاد ، فنقل إليه إعجاب العقاد بإحدى قصصه . وذكر لي كاتبنا أن الشيخ محمد عمر صاحب الجريدة كان يأتي من قريته حاملا طعام الأسبوع في قفة . وأنه يشك الآن في أن العقاد كان يقرأ جريدته أصلا . ويبدو أن الشيخ عمر كان يريد أن «يأكل كبابا على حسابي » اما عندما حاوره مأمون غريب فكان يشعر بالاعتزاز بنفسه رغم حجب الجائزة عنه . وكان سر اعجاب العقاد به ـ في زعم الشيخ عمر ـ أنه يكتب عن الفقراء ، ومن المفترض أن يستقبل من هم في سنه الحياة بالكتابة عن الحب .

وقبل أن نتحدث عن سبب اجراء الحوار ، نذكر أن مأمون غريب اعتاد فى هذه الفترة أن يحتفى بعبارة لاحد كبار المفكرين تحت عنوان: « كلمات عاشت » وكانت كلمة هذه الصحفة لطه حسين : دع عنك المعلم عندما تفكر فى الله . الله موجود فى منطقة عذراء من نفسك ، فلا يخدعك العلم ، وإن شئت فقل تراهات العلم » وتحت الكلمة صورة لقائلها . قد يرى البعض ألا دخل لهذه الكلمة بالدراسة .. وقد أكون معهم . بيد أن إحساسا داخليا لم أستطع مقاومته جعلنى انقلها هنا . ربما لتكون قريبة منى .. وربما لصحتها بمسيرة حياة كاتبنا .. أو بروح نصوصه .. لا أدرى !! ..

كان هذا الأمر يشغلنى عندما أهدانى أحمد ماضى - فى المؤتمر الخامس عشر لأدباء الأقاليم بمطروح - كتابا تضمن بعض أوراق أستاذه الشاعر عبد العليم عيس (٢٣) ، وفى آخر ورقة من الكتاب صورة لقصاصة ورق مقطوعة من صحيفة فى غيرتنا سعد ، وإذا بها صورة لـ « كلمات عاشت » المشار إليها . وتحت عنوان : « هذه القاصدة .. الشظية » كتب أحمد ماضى : « إذا كان شاعرنا قد احتفظ بها رغم سذاجة الورقة شكلا .. فإن ما تحمله من (منطق) بداخلها قد لمس المنطقة العذراء فى نفسه .. تلك المنطقة التى كان الله موجودا بها على الدوام .. » . وربما يفيد أحمد ماضى أن يعرف مصدر هذه القصاصة .

وسبب إجراء الحوار - فى زعمى - هو عدم حصول محمد كمال محمد على جائزة الدولة التشجيعية . كان وقتها فى زيارة لابنه بمدينة عفيف ، وشرفت بمقابلته فى الرياض كما سبق أن ذكرت . يقول: « كنت خارج مصر وقت ترشيحى للجائزة فلم تتح لى المتابعة . وكتب لى

الأصدقاء عن هذا الترشيح .. ووقوف كبار الكتاب النزهاء - بقوة وحماس - إلى جانبي .. لكن بعض أعضاء اللجنة استطاعوا - لسبب لا ادريه - أن يلعبوا دورهم .. وحجبت عنى الجائزة !.. إلا أنى أنظر وأرقب هذا العام ! » . وبطبيعة الحال كان كاتبنا يعرف السبب .. ويعرف ما دار خلف الكواليس ، وفي قاعات العرض ، لكن حياءه منعه من الاق ب منه .. وربما ميله إلى ايثار السلامة والانتظار إلى العام المقبل .

وحصل على الجائزة فى العام التالى . وبعد خمس سنوات أدلى بحديث للصحف على عبد الفتاح جاء به أنه من المضحك أن بعض أصدقائه صوتوا ضده ومن بينهم محمود البدوى وثروت أباظة . وقابله الأول واعتذر له عن موقفه لأنهم كانوا قرروا أن يفوز أحد الأدباء بدلا منه لكن ثروت أباظة أصر على منح الجائزة له(٢٤) .

وكتب عبد العال الحمامصى فى « قليل من الأدب » بمجلة أكتوبر .. « عندما أعلن نبأ فوز الأديب محمد كمال بجائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة هذا العام عن مجموعة : « العشق فى وجه الموت » احس الضمير الأدبى فى مصر بالارتياح . فالفائز هذه المرة كاتب مثابر له تاريخه الطويل فى مجال الرواية والقصة . وهذه المجموعة وغيرها من أعمال الروائية والقصصية خصوصا روايته « لأجنحة السوداء » ومجموعات « الأعمى والذئب » و « حصاة فى نهر » و « البحيرة الوردية» لا يمكن أن تغيب قيمتها عندما ننظر إلى مساحة العطاء فى أدبنا . ثم إن محمد كمال محمد أحد الصامدين الذين يكتبون ، وتنتهى مهمتهم عند قول ما لديهم فنا . لا يسعون إلى شهرة ، ولا يحتالون عى ضوء ، ولهذا قوبل فوز هذا الأديب الصامت الصابر بالارتياح ، وقد تكون الجائزة قد تأخرت عنده ، ولكنها جاءت لتقول مهما

كانت العوائق والشوائب فالحقيقة لا يمكن أن تغيب أبدا ، وفى النهاية لا يصح إلا الصحيح » (٢٥) .

وبعد الجائزة أطبق الصمت من جديد ، واحسب أن هذا الأمر لا يخص كاتبنا وحده . فهى ظاهرة عامة لا تتصل أسبابها بالنقاد ، وإنما المناخ الذى يعيشة النقاد بعد أن عزت المنابر وأممت الصحافة ودور النشر . ويكفى أن نذكر أن أحدا لايلتفت إلى محمد حافظ رجب رغم تجديداته التى أشار إليها معجم أكسفورد عام ١٩٧٩ « كاتب قصته أسهم فى إدخال شكل جديد للقصة القصيرة فى مصر » . ولهذا فنحن لا نميل كثيرا إلى افتتاح الكتابات النقدية باتهام النقاد بتجاهل المبدع أو الانضواء تحت لواء شلة أو قبيلة أو غيرها من الكليشهات المحفوظة .. فإضافة إلى أن هذه الكتابات تتجاهل الواقع ، فإنها تستثنى صاحبها من زمرة المتجاهلين أو المتحزبين ، وتعده الكاتب المنصف الوحيد .

وذلك لا يمنعنا - من جهة أخرى - من الحديث بحيدة عن فترة الصمت الطويل التى امتدت منذ حصول محمد كمال محمد على جائزة الدولة عام ١٩٨٣ وحتى اعداد الملف السابق الإشارة إليه ونشرة فى نوفمبر ١٩٩٩ . فما كتب عن قصار قصصه طيلة هذه الفترة لا يتعدى أربع مقالات أخرها مقالة قصيرة عن مجموعة : « زائرة الليل » لعلى عبد الفتاح هى إلى الشعر أقرب : « .. شخوص هذه القصص اقتحم الأسى نفوسهم . تسرب اليتم إلى وبودهم . وعشعشن الفقر على أحلامهم . وأصبح القهر سمة من سمات تواجدهم فوق الأرض . شخوص حائرة ، ممزقة ، تائهة ، تبحث عن بصيص من النور فلا تجده إلا ركاما من الظلمات ، تهرب من أقدارها القاتلة فتهوى فى قاع حب

عميق لا فرار منه حتي الطفولة وما تشيعه من بهجة وفرح ما هى إلا طفولة مشردة بلا مصير يطاردها الفزع . الخوف . الرعب . طفولة أبدا لم تذق طعم الرحمة أو اشراقة الابتسامة .. » (٢٦) .

أما أولها فدراسة لنا بعنوان : « العنوان والخاتمة فى قصص محمد كمال محمد » (٢٧) . وثانيها لعبد الغنى داود بعنوان : « ... د كمال محمد .. وفن القصة » (٢٨) . وثالثها لأحمد عبد الرازق أبو العلا بعنوان : « عالم محمد كمال محمد القصصى » (٢٩) . لا يتحدث عبد الغنى داود عن القصة القصيرة وحدها ، وإنما نراه يتعرض فى مقاله الموجز إلى روايتي : « الحب فى أرض الشوك » و« العشق فى وجه الموت » اتساقاً مع هدفه الذى حدده العنوان . ويرى الكاتب المسرحى عبد الغنى داود أن صاحبنا يحرص على تصوير لقطاته « بأمانة كاميرا السينما ذات الصور الحية المتحركة ، وليست كاميرا الفوتوغرافياً الثابتة الجامدة » . ويهتم باكتمال اللقطة ، وغالبا ما تنتهى القصص بفراق أو أسى ، وأحيانا بدماء وقتل بعد قهر طويل مكبوت . وتدور قصصه فى حارات المدن الصغيرة ومحطات القطارات ومواقف الأتوبيسات والتاكسيات والكبارى وقرى شاطىء البحر . والناس على سفر أو عائدون بعد غيبة طويلة ، أو يبحثون عن الخلاص بالانتقال إلى مكان آخر التماسا للنجاة . والقصص مليئة بأبناء حيارى وحزانى ، وآباء يعانون الوحدة ونساء يشقين لكسب العيش .. وعلاقات متقطعة لا تكتمل ، وصمت ولا بوح .. ولا يبقى سوي الوحدة والفراغ .. » . وهذه الدراسة تبطن أكثر مما تظهر .. ولا عجب فهى نتاج قراءة جادة لسبع مجموعات قصصية وروايتين .

أما أحمد عبد الرزاق أبو العلا فيعتبر صاحبنا من كتاب القصة

القصيرة وإن قدم ثلاث روايات . ويراه يكتب « القصة القصيرة الطويلة» أيضا . ويمثلها عنده « العشق في وجه الموت » و« زاوية المغاربة » . و « اللص والكلاب » - كما يذهب الدكتور شكرى عياد - قصة قصيرة طويلة . وهذا النوع يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة وهى وحدة سواء أكان هذا الخط مرتبطا بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات، محصورا فى زمان قصير أم ممتد بضع سنوات . ويذهب أبو العلا إلى أن « زواية المغاربة » رواية قصيرة وليست قصة قصيرة طويلة لتعدد شخصياتها وأماكنها وامتدادها الزمنى . ونخالفه الرأى لتحقق الصفة الجوهرية التى أشار إليها الدكتور شكرى عياد وهى «وحدة الخط » ، وتشهد هذه الوحدة فى النماذج التى قدمها كبار كتاب القصة القصيرة الطويلة من أمثال تور جنيف وجيدى مو باسان وتشيكوف . ونذكر من بينها « مؤمؤ » للأول ، و« كرة الشحم » للثانى ، عنبر رقم ٥ للثالث .

ويضع الدارس على بساط البحث أربع مجموعات هى : « العشق فى وجه الموت » .. « نزيف الشمس » .. « حصاة فى نهر » « سقوط لحظة من الزمان » . ويرى حضور القضية الاجتماعية وارتباطها - احيانا - بالتفاوت الطبقى . أما الموقف السياسى فيظهر عند صاحبنا واضحا فى قصص الحرب والقهر السلطوى . وحين يتحدث الباحث عن الطفولة الفقيرة يذهب إلى أن طفل قصة : « لاشى » . من الأثرياء الذين يراقبون « فقر الفقراء ، وتعاسة التعساء » . واذا اخذنا القصة بهذا الفهم فستفقد سموها . فإذا كان الشيخ حسن من الفقراء المعدمين الذين لا يجدون ما ينفقون ، فإن الطفل المراقب من الفقراء الذين - بالكاد - يجدون قوتهم ، وحين تعرضنا لهذه القصة فى دراسة لنا بعنوان : « سنوات القهر والفاقة » (٣٠) . قلنا أن الكاتب يصور الأسرة

فى نصوص قصصية قصيرة جدا . ففى « القيد » - على سبيل المثال - نلتقى بصيغة مركبة لنص فلسفى ، يستخدم فيه الكاتب كل التقنيات الجمالية التى تنقل الاحساس بصوت القطار وكأنه صرخة مدوية . ويصبح النص صيغة مكثفة للكيفية التى يواجه بها المرء نفسه ، فيراه ثعبانا ، وديناصورا ، ويغوص وسط أمواج عاتية .. كما تواجه الذات الإنسانية كينونتها عبر الزمنين الماضى والآتى .. « اعتقد إذا استطاع كاتب ما أن يقدم كل هذه المعانى فى نص قصير كهذا ، مثلما فعل محمد كمال محمد فى هذه القصة « القيد » ، فهذا يعنى أن كل قصة تستغرق منه مساحة كبيرة من التأمل والتفكير ، وأن المسألة ليست مجرد كتابة قصصية ، ولكنها صياغة لمعنى الإنسان والحياة » . وأحسب أن أستاذ علم الجمال لا يستهين بالفن القصصى فى عجز هذه الفقرة ، وإنما يقصد - فى زعمى - أن هذه هى الكتابة القصصية الحقة ، أو هكذا تكون كتابة القصة .

* * *

وأخيراً .. تذكرت محافظة الدقهلية ابنها البار - ففى الفترة من ١٠ إلى ١٢ أكتوبر ٢٠٠٠ أقيم « مؤتمر أدباء الدقهلية الثانى » لمناقشة « القصة القصيرة فى الدقهلية » . وفى هذا المؤتمر كرم محمد كمال محمد وحصل على « جائزة التفوق » من الهيئة العامة لقصور الثقافة . وكتب حزين عمر : « تكريم الذين خدموا الثقافة وأهلها ، وأخلصوا فى دعم الأدب والأدباء هو القيمة الأساسية لمؤتمر الدقهلية .. فقد تم تكريم الكاتب الصحفى محمد فودة رئيس تحرير « المساء » مع سيمفونية مديح لدور « المساء » التاريخى والممتد فى إثراء الثقافة العربية ، وتحملها عبء تقديم المواهب الجادة والدفاع عن المضطهدين من الأدباء ، ورفع صوت المظلومين منهم ، والتصدى لأى جهة تسىء إليهم

. ويتسق مع هذه القيمة تكريم الإنسان الراقي والمبدع الأصيل والمعطاء : محمد كمال محمد بعد عشرات السنين من الصمت عنه وإغفال دوره الريادي في كتابة القصة » (٣٣) .

والمحافظتان اللتان تتنازعان بنوة محمد كمال محمد هما الدقهلية ودمياط . ولهذا طالبت الوفد الممثل لدمياط في هذا المؤتمر - سمير الفيل ومحروس الصياد - بالعمل على تكريمه بدمياط الذى اقترن بإحدى بناتها ، وإنجبت له أولاده ، فامتزجت دماء المنصورة بدماء دمياط كعهدنا بهما على مدى العصور ، وأعطاها من روحه ما استطاع أن يسطر يراعه ، وخرج منها كما دخلها خالي الوفاض .

وآثرت تقسيم هذا الكتاب إلى أربعة أقسام : الأول عن القصة القصيرة ، والثاني عن الرواية والمسرحية ، والثالث للحوارات والمقالات القصيرة ، والرابع عن ذكرياته التى ضمنها كتابه « من اوراق العمر» .

والله ولي التوفيق

محمد محمود عبد الرازق

هامش

(١) محمد كمال محمد ، من أوراق العمر ، نادي القصة ، ٢٠٠٠ .
(٢) التعاون ، لم يظهر التاريخ بالقصاصة التي حصلت عليها من محمد كمال محمد ، وذكر لي أنها منزوعة من أحد اعداد عام ١٩٦٥ .
(٣) الشباب العربي ، العدد ٩٢ ، ١٦ ديسمبر ١٩٦٨
(٤) الأدب ، نوفمبر ١٩٦٨
(٥) المساء ، ١١ يونيو ١٩٧٨
(٦) الأخبار ، ٨ إبريل ١٩٧٩
(٧) د ـ سيد حامد النساج ـ الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية ، الهيئة

فى نصوص قصصية قصيرة جدا . ففى « القيد » - على سبيل المثال - نلتقى بصيغة مركبة لنص فلسفى ، يستخدم فيه الكاتب كل التقنيات الجمالية التى تنقل الاحساس بصوت القطار وكأنه صرخة مدوية . ويصبح النص صيغة مكثفة للكيفية التى يواجه بها المرء نفسه ، فيراه ثعبانا ، وديناصورا ، ويغوص وسط أمواج عاتية .. كما تواجه الذات الإنسانية كينونتها عبر الزمنين الماضى والآتى .. « اعتقد إذا استطاع كاتب ما أن يقدم كل هذه المعانى فى نص قصير كهذا ، مثلما فعل محمد كمال محمد فى هذه القصة « القيد » ، فهذا يعنى أن كل قصة تستغرق منه مساحة كبيرة من التأمل والتفكير ، وأن المسألة ليست مجرد كتابة قصصية ، ولكنها صياغة لمعنى الإنسان والحياة » . وأحسب أن أستاذ علم الجمال لا يستهين بالفن القصصى فى عجز هذه الفقرة ، وإنما يقصد - فى زعمى - أن هذه هى الكتابة القصصية الحقة ، أو هكذا تكون كتابة القصة .

* * *

وأخيراً .. تذكرت محافظة الدقهلية ابنها البار - ففى الفترة من ١٠ إلى ١٢ أكتوبر ٢٠٠٠ أقيم « مؤتمر أدباء الدقهلية الثانى » لمناقشة « القصة القصيرة فى الدقهلية » . وفى هذا المؤتمر كرم محمد كمال محمد وحصل على « جائزة التفوق » من الهيئة العامة لقصور الثقافة . وكتب حزين عمر : « تكريم الذين خدموا الثقافة وأهلها ، وأخلصوا فى دعم الأدب والأدباء هو القيمة الأساسية لمؤتمر الدقهلية .. فقد تم تكريم الكاتب الصحفى محمد فودة رئيس تحرير « المساء » مع سيمفونية مديح لدور « المساء » التاريخى والممتد فى إثراء الثقافة العربية ، وتحملها عبء تقديم المواهب الجادة والدفاع عن المضطهدين من الأدباء ، ورفع صوت المظلومين منهم ، والتصدى لأى جهة تسىء إليهم

. ويتسق مع هذه القيمة تكريم الإنسان الراقي والمبدع الأصيل والمعطاء : محمد كمال محمد بعد عشرات السنين من الصمت عنه وإغفال دوره الريادي في كتابة القصة » (٣٣) .

والمحافظتان اللتان تتنازعان بنوة محمد كمال محمد هما الدقهلية ودمياط . ولهذا طالبت الوفد الممثل لدمياط في هذا المؤتمر - سمير الفيل ومحروس الصياد - بالعمل على تكريمه بدمياط الذي اقترن بإحدى بناتها ، وإنجبت له أولاده ، فامتزجت دماء المنصورة بدماء دمياط كعهدنا بهما على مدى العصور ، وأعطاها من روحه ما استطاع أن يسطر يراعه ، وخرج منها كما دخلها خالي الوفاض .

وآثرت تقسيم هذا الكتاب إلى أربعة أقسام : الأول عن القصة القصيرة ، والثاني عن الرواية والمسرحية ، والثالث للحوارات والمقالات القصيرة ، والرابع عن ذكرياته التي ضمنها كتابه :« من أوراق العمر » .

والله ولي التوفيق

محمد محمود عبد الرازق

هامش

(١) محمد كمال محمد ، من أوراق العمر ، نادي القصة ، ٢٠٠٠ .
(٢) التعاون ، لم يظهر التاريخ بالقصاصة التي حصلت عليها من محمد كمال محمد ، وذكر لي أنها منزوعة من أحد اعداد عام ١٩٦٥ .
(٣) الشباب العربي ، العدد ٩٢ ، ١٦ ديسمبر ١٩٦٨
(٤) الأدب ، نوفمبر ١٩٦٨
(٥) المساء ، ١١ يونيو ١٩٧٨
(٦) الأخبار ، ٨ إبريل ١٩٧٩
(٧) د . سيد حامد النساج ، الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية ، الهيئة

العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، أغسطس ١٩٩٠ ، هامش ص ٤٧

(٨) ابداع ، يونيو ١٩٨٨

(٩) المساء ، ١٨ مايو ١٩٨٠

(١٠) العمال ، ٢٣ يوليو ١٩٨٠

(١١) فصول ، المجلد الأول ، ١٩٨١ .

(١٢) الثقافة ، العدد ٩٢ مايو ١٩٨١ .

(١٣) البيان ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٨ .

(١٤) سورة الفرقان ، الآية ٦٣ .

(١٥) فؤاد حجازي ، أوراق أدبية ، فرع الهيئة العامة لقصور الثقافة بالدقهلية ، ١٩٩٨ .

(١٦) الوفد الأسبوعي ، يناير ١٩٨٨ ، لم يذكر اليوم .

(١٧) روز اليوسف ، ١٥ فبراير ١٩٨٨ .

(١٨) الثقافة الجديدة ، العدد ١٣٤ ، نوفمبر ١٩٩٩ .

(١٩) المسرح (فصلية) العدد التاسع ، شتاء ١٩٨٩ .

(٢٠) الاتحاد ، أبو ظبي ، د . ت .

(٢١) الثقافة الجديد ، مرجع سابق .

(٢٢) آخر ساعة ، ٣ فبراير ١٩٨٢ .

(٢٣) أحمد ماضي ،أوراق شاعر من الزمن الجميل،الصديقان للنشر والاعلان د. ت.

(٢٤) البيان الكويتية ، سبتمبر ١٩٨٨ .

(٢٥) أكتوبر ، ١٩٨٣ ، لم يتضح اليوم والشهر .

(٢٦) الرأي العام الكويتية ، ٧ يونيو ١٩٩٣ .

(٢٧) الثقافة ، كتاب غير دوري عن المركز القومي للكتاب ، يوليو ١٩٨٩ ، وأنظر أيضاً كتابنا : فن معايشة القصة القصيرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

(٢٨) ابداع ، يونيو ١٩٨٨ .

(٢٩) القاهرة ، يوليو ١٩٩١ .

(٣٠) الثقافة الجديدة ، مرجع سابق .

(٣١) المرجع السابق .

(٣٢) المرجع السابق .

(٣٣) المساء ، ١٥ أكتوبر ٢٠٠٠ .

محمد كمال محمد .. حالة فريدة في أدبنا الحديث

• أحد الأدباء القلائل الذين يحترمون أقلامهم وأنفسهم ويرفضون تسول النشر .. لذلك ينشر معظم إنتاجه على نفقته الخاصة

• في رأيي الخاص أن « من أوراق العمر » ليس لها مثيل فيما كتب من سير ذاتية .

د. حامد أبو أحمد يكتب :

محمد كمال محمد كاتب أفنى عمره في الكتابة ، وأخلص لها إخلاصا ليس له مثيل . فقد نشر إلى الآن سبع روايات أثنتان منها تنسبان إلى الرواية التاريخية ، بالاضافة إلى خمس عشرة مجموعة قصصية ، وخمس مسرحيات ، ولمحات من السيرة الذاتية تحت عنوان « من أوراق العمر » . ولأن هذا الرجل يحترم نفسه ، ويحترم قلمه رفض اللف على مكاتب دور النشر الحكومية . مفضلا أن يقوم بنشر معظم أعماله من جيبه الخاص ، بما في ذلك « الأعمال الكاملة » التي صدر منها إلى الآن جزءان ، وفي هذا الخصوص فإن محمد كمال محمد يمثل حالة فريدة في أدبنا الحديث لها دلالات مهمة ، من بينها رفضه لحالة الفساد التي انتشرت في كل مكان .

وامتدادا لهذا المجهود التمويلي الذاتي الذي يمارسه محمد كمال محمد . فقد أصدر خلال هذا العام (٢٠٠٥) مجموعتين قصصيتين هما « شيء لا أملكه » و« زائرة الليل » (الطبعة الثانية) . ومن الواضح أن الكاتب ، أعانه الله ، أراد أن يختصر تكاليف الطبع والنشر فجاء الورق من نوعية اقتصادية وكذلك الطباعة ، لكن هذا لم يمنعني من القراءة لأنني أعرف كتابات محمد كمال

محمد منذ أكثر من عشرين عاماً ، ومتأكد من أنني سوف أخرج من القراءة بزاد وفير وآخر شيء كنت قرأته له كتاب « من أوراق العمر » وقلت له أيامها في ندوة الثقافة الجماهيرية بدمياط أمام عدد كبير من الحاضرين إن هذه السيرة الذاتية ليس لها مثيل فيما كتب من سير .

ولأن أعمال هذا الكاتب تنطوي على عمق وصنعة وخبرة ، فإنني لا أريد في هذه المقالة الموجزة أن أتوسع في دراسة المجموعتين المذكورتين ، ومن ثم فإنني سوف أقتصر على مجموعة واحدة هي « زائرة الليل » .

خطوات محسوبة

ونبدأ بهذه القصة التي تحمل المجموعة أسمها لتقف أولا على طبيعة البناء الفني في قصص محمد كمال محمد وذلك أن القصة عنده تبدأ بخطوات محسوبة بحيث تتكشف الأحداث شيئا فشيئا والتلميحات في العادة تكون أكثر من التصريحات فنحن - كما نرى في هذه القصة - أمام لحظة أو موقف هو مجرد مجيء زائرة في لحظة محددة في لحظة سقوط المطر ، وتحول السقف إلى خروق تنزف الماء لكن هذه اللحظة ما هي إلا لمحات تشير إلى حياة كاملة فيها فقر وتضحية وانكسار وفاقة وكل هذا يأتي من خلال الحوار . ولهذا فإن القصة عند محمد كمال محمد هي لحظة حوارية درامية يتشابك فيها في معظم الأحيان طرفان يكشفان من خلال الحوار فيما بينهما عن شأن من شئون هذه الحياة المتناقضة في غالب الأحيان المضطربة ، وغير المتوازنة . ولعل قصتي « الترنح عند الحافة » (ص٤٤) ، و« المطاردة » (ص٨٤) من

أكثر القصص تعبيرا عن دور الحوار فى بناء القصة والقصة الأولى «الترنح عند الحافة» عبارة عن حوار بين أثنين على سريرين متقابلين فى نزل وهذا الحوار يكشف عن عالم شديد الاتساع ، أى لا يقتصر فقط على أثنين ، فيه كل صروف الحياة وتقلباتها . ومن بين ما دار بين الأثنين حديث عن سجين هارب من سجنه كان على السرير المقابل لسرير الراوى بالأمس فقط وليس الحوار فقط هو المؤدى إلى استكناه العالم القصصى ، وإنما هناك كذلك الدلالات التى يصنعها وصف شيء مثلا ، على نحو ما نجد فى الوصف التالى لنقوش سجادة موجودة فى الحجرة. تقرأ « تحت عينى كانت نقوش السجادة القديمة التى تغطى المساحة بين السريرين تتشكل صوراً تتلاحق عجوز يلبس ثياب مملوك يحمل صرة تدلت على ظهره حتى المؤخرة .. نسر يفرد جناحيه مشدودا للأرض بسلسلة غليظة .. تيس يطارد عنزة تركض أمامه .. وامرأة راقدة فى الوحل ترفع يديها مستنجدة .. ثم رجل يقبض على سكين طويل النصل ، وتحت قدميه نقطة كبيرة حمراء كبحيرة الدم » (ص٤٦) .

قصة درامية

وقصة «المطاردة» التى تتكشف فيها الأحداث أيضاً من خلال الحوار ، إنما هى نموذج للبعد الاجتماعى فى قصص محمد كمال محمد، وهى زيارة قام بها أب لوالد صديق أبنه ليعرف منه أو منهما أين يذهب هذا الابن واسمه مجدى ، الذى سرق من أبيه خمسة آلاف جنيه ونكتشف من خلال الحوار بين الوالدين أن أبا مجدى كان شديد القسوة على أبنه وكان دائماً يعاقبه لأتفه الأسباب . ولهذا كان هذا الولد يود لو انعتق من أبيه ، ولهذا سرق منه هذا المبلغ ، وهو أصلا مال

حرام لمتاجرة الأب في الممنوعات ، لكنه رغم هذا كان يريد أن يبدأ به حياة جديدة . ولا شك أن الحوار شبه المتواصل في القصة القصيرة يمكن أن يؤدى إلى انهيار القصة أو تفسخها إذا لم يمتلك الكاتب الحرفة اللازمة لهذه الصنعة وقد أثبت محمد كمال محمد أنه حرفي من طراز خاص ، لأنه استطاع أن يمتعنا من خلال الحوار الدرامي ، وفي نفس الوقت قدم لنا قصة قصيرة محكمة وذات خصوصية .

ولا شك أنني - فيما بقي لي من سطور - حريص على أن أطلع القارىء على قصتين تلقيتهما بإحساس خاص ووقفت عند كل منهما كثيراً ، القصة الأولى هي أول قصة في المجموعة «شيء بين البدء والمنتهى» (ص٣) وهذه القصة تروى على لسان شخص توجه إلى المقابر بهدف شراء مقبرة ، وقد قابل اللحاد ، ودار بينهما حوار بهذا الخصوص والقصة تجمع - كالعادة بين السرد والحوار - في السرد ينطلق الراوى عبر تيار الوعي ليكشف عن معنى من معاني هذا الوجود، وفي الحوار تتكشف الأشياء ، وتزول المبهمات . ومن بين ما نقرأ من تيار الوعي : « بين المهد واللحد ، كم من السنوات تحملنا .. ترافق المسرات والأحزان .. نعيش الانتصارات والهزائم .. الضعف والقوة .. الجبن والشجاعة . . الطمأنينة والخوف . . الكره والحب .. القبح والجمال .. نعبر النهر والظمأ فينا ، بالكاد تلامس يدنا الماء .. ثم حين نقف على أعتاب النهاية ندرك بطلان كل الأشياء » (ص٨) . وهذه القصة تبدو وكأنها حالة تأمل خاصة جدا لمسألة الموت والحياة . إنه ليس تأملا فلسفيا ولا فكريا ، وإنما هو تأمل ينطلق من تقنيات قصصية ودرامية وأحداث تتوازى مع ما يجرى على أرض

الواقع . ولا شك أن الكاتب استطاع من خلال هذا المنظور القصصي أن يطلعنا ، في عمق ، على شأن من شئون الوجود .

براعة التصوير

والقصة الأخرى هي قصة « لامبو » (ص٧٥) . وهذه قصة غريبة يرويها ناظر محطة أتوبيسات الدلتا في مدينة طنطا عن شخص يوناني اسمه لامبو . وهو شخص فقير ، كان أبوه أيضا من فقراء أثينا، وكان يقسو عليه في طفولته ، وها هو في مصر أيضا فقير غريب يشعر بالوحدة . يقول عنه إنه يشعر في أعماق نفسه بقسوة إحساس المحيط الضيق الذي وجد نفسه فيه ، واعتقله إحساس بأنه منبوذ من هؤلاء الذين كان يأمل في مودتهم ليستدفئ بينهم من صقيع حياته . وإذا كان هذا الراوي يعيش هو نفسه حياة متقشفة ، حيث يقتصر غذاؤه اليومي على أربعة أشياء لا يتعداها هي : المدمس والجبن والبيض والطعمية مع قليل من شرائح الطماطم بالملح ، إلا أنه ، مع ذلك ، كان يوفر من راتبه مبلغا يساعد به لامبو قدر الإمكان . إن الجوانب الإنسانية في هذه القصص واضحة جدا وبارزة ، تقابلك في كثير من المواقف والأحداث ، إضافة إلى توجه آخر مهم بات يضفي خصوصية من نوع ما على كل الكتابات الأدبية المعاصرة ، وهو الكشف عن عالم الفقراء والمطحونين والمهمشين . فقصة « الدفء في الشتاء » (ص٨٥) ، على سبيل المثال ، تتناول حياة امرأة وزوجها لا يجدان إلا طاقما واحدا من الملابس يغسل ليلبس ولو كان الوقت في عز البرد .

التصوير يلعب أيضا دورا مهما في كتابات محمد كمال محمد .

ولنقرأ هذه الفقرة من القصة المذكورة « الدفء في الشتاء » تقول : «خرجت زوجتي إلى الشرفة بجلبابي المنتفخ حول جسدها النحل - جففت بنيل الجلباب ذراعيها المشمرين من بلل الماء ، ثم أطلت على السماء . كان قميصي الصوف يتكوم داخل الحمام في طبق الصاج الغويط مغسولا ، وعصر النهار الشتائي منذر بالكثير .. من الشرفة كانت تاتيني كلماتها عن قطع السحاب التي تتشكل ثيابا كبيرة هائلة الأحجام ، يستطيل الثوب منها ويتداح نسجه كمطاط .. تتسع أكمامه عرضا وتتمدد طولا ، ثم استحال السحاب كله ثوبا منقوشا واسع الأكمام » .. وهكذا فيما بين لسعات البرد ، وضغوط الحاجة ، وضيق ذات اليد ، يتبدى وصف السحاب وكأنه بديل مريح يقلل من كل ما سبق، ويعطي شعورا بالأمان خاصة عندما يأتي هذا الوصف من خلال المشاعر المتبادلة والحميمة بين الزوجين في هذه اللحظة التي تعكس رغبتها الحارة في أن يجف الثوب بسرعة حتى يحميها من لسعة البرد . (جريدة القاهرة) .

القصة القصيرة

١ – الطلقة المفقودة

د. سيد حامد النساج

٢ – ظلال الإنسان المصري

د. رمضان بسطاويسي

٣ – عالم محمد كمال محمد القصصي

أحمد عبد الرازق أبو العلا

٤ – الإصبع والزناد

إبراهيم سنيت

٥ – الإصبع والزناد ورؤية جديدة في القصة القصيرة

سعد عبد العزيز

٦ – محمد كمال محمد .. وفن القصة

عبد الغني داود

٧ – المذهب الإنساني والقصة القصيرة

شمس الدين موسى

٨ – بنية المكان

عبد الرحمن شلش

٩ – العنوان والخاتمة

محمد محمود عبد الرازق

١٠ – سنوات القهر والطاقة

محمد محمود عبد الرازق

* * *

د. سيد حامد النساج

الحلقة المفقودة في القصة القصيرة

محمد كمال محمد

إنه واحد من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، ومن نفس جيل عبد الله الطوخي وأحمد عادل ، لكنه يختلف عنهما ، وربما عن كثير من الكتاب . فهو لم يعمل بالصحافة قط . والصحافة - بدورها - لم تفكر في أن تحتضن نتاجه ، أو تعلن عنه ، أو تسلط شيئاً من الضوء علي مؤلفاته .

وتعدي الأمر الصحافة إلي غيرها من ميادين العمل والنشاط . إن كاتبنا هذا لم يعمل عملا منظما ومتصلا طوال حياته . يضمن

بواسطته حاضره ، ومستقبل أبنائه . وقد تعدي الخمسين من عمره ، وأبناؤه كثيرون ، وشقاؤه من أجلهم مر وطويل . لدرجة أن كتابة القصة القصيرة - في أغلب الأحيان - كادت تصبح مصدره الرئيسي للرزق والعيش . رغم ضآلة عائدها .

وعلي المستويين الأدبي والاجتماعي ، لم يشعر به أحد . ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . لم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد إشارة . ولم يذكر اسمه في أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبيـــة (١) . وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينات . ويرغم ما كان يقابل به من تجاهل النقاد ، فإنه ما يزال يكدح في ميدان الكتابة القصصية باصرار وعناد فائقين . دون استناد إلى شلة . أو ارتباط بحزب . أو انتماء إلى صحيفة أو احتضان ناشر له . أو اعتماد على ناقد خصوصي .

ألا يعتبر تجسيدا حيا للظلم المادي والأدبي الذي يقع على الأديب أثناء حياته ؟!

ومع ذلك فإنه تمكن من إصدار ثمانية مؤلفات قصصية (٢) . نشرت جميعا بعيدا عن الهيئات الرسمية المسئولة عن الطباعة والنشر والتوزيع . كلما أتيحت فرصة هنا أو هناك ، لسبب أو لآخر صدرت له رواية أو مجموعة قصصية . وآخر مجموعاته القصصية هي « الأعمى والذئب » ١٩٨٠ .

وصدور هذه المجموعة بعد خمس عشرة سنة من مجموعة (الأصبع والزناد) التي صدرت ١٩٦٥ ، يؤكد حقيقتين تتصلان به . الأولى : أنه لم يكن صامتا أو متكاسلا أو يائسا . وإنما كان يكتب باستمرار حرصا على مواصلة الابداع . والدليل على ذلك ان مجموعته

الاخيرة تضم قصصا كتبت فى ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ . حتى وصل عدد قصص هذه المجموعة ثماني عشرة قصة قصيرة . وبالتالى ، ضمت قصصا ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصا أخرى عادية . الثانية : رغبة فى أن يخطو خطوات متقدمة إلى الامام . ووجود هذين المستويين الفنيين متجاورين أكبر شاهد على ذلك .

هناك قصص مثل : « سند » ، « قليل من الثمر » ، « الثأر » ، «سلم إلى السماء » ، « أيام الدموع » ، « المشاية » ، « الزمارة » ، « الاكفان فى القاع » ، « وانكسر المجداف » ، تنتمى إلى مرحلة ذات مستوى تقليدى . تشمل - فى اعتقادى - جل قصص مجموعاته السابقة. لا توحى بتمايز فنى ، ولا بتميز موضوعى . وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وأظن أن ظروفه المادية الطاحنة ، ثم اتخاذه كتابة القصة القصيرة وسيلة حياة ، لم تهيئان له المناخ الواجب للتأمل ، وإعادة النظر ، والتجديد . وفى ظل ظروفه هذه ، كان بإمكانه أن يدع الفن جانبا ، وأن يدعى بعض ادعاءات سياسية أو فكرية ، وفقا لمقتضيات الأحوال والأزمان . فيقتنص عملا مرة ، وجائزة أخرى ، وفرصة للشهرة وذيوع الصيت مرة ، وهكذا . لكنه لم يلجأ إلا إلى الصدق مع قدراته وطاقاته الفنية ، ومع واقع الحياة فى مجتمعه ومع القصة القصيرة أداته لتوصيل فكره ورؤيته .

كما كان متوقعا أن يأتى انحيازه للماركسية صارخا . بسبب ما عاناه فى حياته . فيعلن ايمانه العميق بها ، أو بأى من المذاهب الاجتماعية الأخرى . ويغذى قصصه القصيرة بالشعارات والخطب والمباشرة . بيد أنه توسل بالفن وحده ، ليقول كلمته وليحدد موقفه من

كل ما يحيط به . ومن هنا جاءت قصصه متفاوته القيمة الفنية . لأنه يكتبها تحت وطأة أوضاع غير مستقره . وفى أطار ضاغط . ثم أنه لا يسعى كي تصب فى قالب واحد. أو تسير فى خط موضوعى وفنى لا تتعداه .

ومع القصة القصيرة وحدها خالصة لوجه الفن ، طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل فى مرحلته الأخيرة إلى درجة عالية من النضج . تمثلها قصص : « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى والذئب » ، « حكايات عن طاووس العصر » ، « من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « الحاجز » ، « ذراع تحت الرأس » ، « القاع » ، وهى قصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة . ولو أنه لم يخلف طوال حياته الا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذى حنكة ، أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغى الاشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة . وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية . وإلى جانب العناوين التى تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية فى القصة ، أو لموضوعها الأساسي ، فإنا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية (اختناق) ، وما يرمز إلى شئ أو موقف (القاع) ، (الحاجز) ، وما هو عبارة عن تساؤل (من أين تهب الرياح ؟) .

أما عناوين المجموعات فإنها غالبا ما تتكون من كلمتين ، تجمع بينهما واو العطف ، لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى . كأن تكون علاقة تناقض وتباين (أرواح وأجساد) أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يرتبط بها (حب وحصاد) أو

علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين (الأصبع والزناد) . إذ لحدوث الطلق النادى لابد من أن يضغط الأصبع على الزناد . أو علاقة الجانى بالضحية (الأعمى والذئب) .

وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطفو على سطح المجتمع ، لها بريق أخاذ ، ومستوى اجتماعى عال ، ولا مشكلات لها فى الحياة . اللهم الا تلك العلاقات العاطفية والجنسية ، وما ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . فلا تجد فى قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة . ولا البورجوازية الصغيرة . وكذا كبار الموظفين . وفتيات الطبقات العليا . والفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد . وطرحت عددا هائلا من المصطلحات التى تتعامل بها ، والقيم الى تعتنقها وتوحى للآخرين باعتناقها .

أنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه النماذج باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ ، فضلا عن كونها طرحت - فنيا - من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر اليها ، وكيفية معالجتها . لذا فإننا نراه ينحى جانبا ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، فى لحظات معينة تمر بها فى حياتها اليومية .

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية المحددة ، واقتناص موقف ما لم يلتفت إليه ، بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين فى بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفى شكل قصصى منضبط . سخرت له كل الأدوات الممكنة والخيوط المعاونة على النسج المحكم .

من هذه الشخصيات « بهلول ركة » ، الذى كان يصحو فى الفجر مسرعا إلى السلخانة ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملطخ بحبر

الاختام الأحمر على ناصية الحارة ، بعد انفضاض سوق السمك فى الغروب ، يبيع الطحال المقلى لزبائنه . عاد من السلخانة ذات يوم بعضة كلب مسعور هاجم مقطف الامعاء الساخنة فى يده . طمأنته أمه العجوز ودعكت الجرح بليمونة . لكنه فقد عقله بسبب عضة الكلب . فأصبح يتصرف تصرف الكلاب . ويعيش حياتها ويعاشرها .

والكاتب يختار هذه الشخصية ، فى لحظة صراع آخر معها . والصراع عامل ظاهر فى قصصه . أنه دائما موجود . وهو صراع طبيعى بين انسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف لكنه عند اللحظة المواتيه ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلاد والضحية . ثم التحدى الذى يثيرنا فنيا وانسانيا ، والذى ينتهى غالبا لصالح من هم فى القاع . ولا يحمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عقدى عند الكاتب . ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل ، واستحالة الحب فى أجواء تفرض عرقلة مسيرته .

هناك دائما : الذئب ، والأعمى . واللقاء المستحيل بينهما . والحب المفقود لأسباب متعددة : اجتماعية وطبقية وأخلاقية ونفسية . فى قصة (الليل يا فاطمة) الذئب هو راوى القصة ، و « بهلول ركة » هو الأعمى . وفى قصة (الأعمى والذئب) نجد ماسح الأحذية هو الأعمى ، وموظف الملجأ هو الذئب . وفى قصة (حكايات عن طاووس العصر) معاطى سائق عربة حنطور هو الأعمى ، والذئب هو عرفان عسكرى المباحث . وفى (من أين تهب الرياح) تجد مسعود بائع البطاطا الفقير هو الأعمى ، بينما الراوى بطل القصة هو الذئب . وفى (اختناق) تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة هى تجسيد للأعمى ، ويقف مخدومها والآخر موقف الذئاب .

والثأر لا يتم هكذا دفعة واحدة ، دون مبرر منطقى . أنه يأتى بعد عذاب طويل ، وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات مسبقة تهئ له . وأنه يكون حتميا ابان حدوثه . كما ان له أسبابه الإنسانية الواقعية ، التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعيا ، وأثرها مقبولا ، وانتصارها انتصارا للإنسان حتميا وضروريا .

فبهلول ركة عندما يدس له السم بحجة إطعامه ، يرفض بطريقته الخاصة لأنه أكل لتوه . وعندما يبدأ الجانى فى فتح فمه بالقوة ، يقاوم ، لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما أن يزداد عنف الجانى ، حتى يدفع بهلول ركة العنف بالعنف ، فيعض ويجرح ويدمى . والأعمى الذى لا حيلة له ولا قوة ولا ثروة . يفاجأ بأحد موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه ، وقد اعتدى على عذريتها . يحتال حتى يأتى به إلى بيته . فيلاطفه ، ويسائله ، ويطلب اليه تصحيح الوضع المختل . فإذا به يروع حين يخبره الآخر بأنه بعث بالفتاة إلى أقارب له فى الكويت كى تعمل خادمة عندهم . عار واحتقار وإهانة من كل جانب . والنار موقدة فيكون الانتقام الأسطورى من الأعمى ، لشرفة ولكرامته ولفقرة . بشكل تلقائى وطبيعى ، دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة « اختناق » تثار وتنتقم وتنتصر . وأن بدأ غير ذلك ، نظرا لأن الصراع الخارجى لا يمكن أن تتوافر خيوطه ، لعدم تكافؤ القوى المتصارعة . إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعا ومعقولا ، يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف . الطفلة هنا صغيرة . خادمة . تركتها الأسرة التى تعمل عندها داخل السيارة الفارهة . وأغلقت أبواب السيارة ، ونوافذها ، بمنتهى الاحكام الذى

يشع قسوة . فلم يسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدي والثأر . بنت في مثل سنها تشتري « سميطة » من الدكان المقابل ، لتقضمها . لمة حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور . الناس يتحلقون حول عربة اليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط أرنبا زاهي اللون ، ويسرع به مبتهجا . كل ذلك والطفلة مخنوقة ، محكومة بما فرضته عليا القوة الأخرى من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم انسان يغطي الباب الأمامي للسيارة . وتسمع تكة خفيفة . ينفتح معها الباب . ثم ينزلق الجسم ليستقر امام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسما ، وهو يدير مقبض الزجاج ، لينفذ الهواء . فاستراحت الطفلة ، وشعرت بالأمان واسترخت لتنام .

هكذا أتيحت الفرصة للانتقام والثأر والانتصار . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك . لم تصرخ . لم تصح ، لم تناد المارة ، وتزعق في رجال الشرطة . إنقاذا للسيارة ، وانحيازا لمخدوميها وسجانيها . ليس ثمة انتماء ما للسيارة ولا لأصحابها . ومن ثم فإنه لا يهمها شخص السجان . وإن تغير زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدي لبسه الكاكي القديم ، ويبتسم لها ، ويساعدها على أن تتنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء .

فالثأر هنا طفلي ، سلبي . لقد تحدت جلادها بالصمت . وارتضت الانتقام بالسكوت على الواقع الجديد . (نظرت إلى ابتسامته في المرآة . استغربت اطمئنانه لها . مد يده فأدار مقبض الزجاج . أنعشها الهواء . يجب أن تستمر السيارة في السير دون توقف .

زحزحت نفسها للخلف . وغاصت في المقعد الطري . نظرت إلى الطريق. والدكاكين والناس . أحست براحة عميقة واستنشقت الهواء برئتيها . وشربته بفمها . تركت جسدها يتراخى بكل أعضائه شعرت بخدر لذيذ يدعوها للنعاس . قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح (٣) .

هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط . بل أنها ـ بالتحديد ـ عبارة عن أثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة . تضيف إلى الموقف . وتثير الانتباه . وتدفع إلى الترقب . وتصعد بنا إلى حيث ينبغي أن تكون القصة . لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الأطار الوجداني والشعوري والفكري . لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج . لا زعيق ولا انفعال ولا شعارات طنانة أو خطب منبرية .

ولنقرأ معا بدايات فقرة ، لنرى إلى أي حد تمكن من تجنب تكرار الكلمات . وكيف أنه أراد أن تسلم بداية الفقرة للبداية التالية للفقرة الآتية ثم ما يسري من حركة داخلية متطورة صاعدة .

(عيناها تحملقان من خلف زجاج السيارة .. ليتها تستطيع الخروج من السيارة للطريق ، للناس للشمس والمطر والهواء .. عدت على أصابعها الشهور من يوم أن أشتغلت بالخدمة عندهم .. زحفت من اليسار إلى اليمين .. انتقلت من طرف المقعد إلى الطرف الآخر .. الزجاج كله مغلق وهم حذروها أن تفتحه .. الناس يتحلقون خلف عربة اليد التي يزعق صاحبها مناديا فيسرع بعضهم اليه .. شئ يكتم أنفاسها والأبواب الأربعة كلها مغلقة بالمفتاح .. سقط ظل فوق عجلة

القيادة اللامعة .. تحركت السيارة فتحركت معها فى قلق .. بدا لها الأمر غريبا أن يجئ رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها .. ارتجفت حين سمعت صوت الرجل نظرت إلى ابتسامته فى المرآة ..) .

ومما يحمد للكاتب أيضا ، أنه لم يلجأ إلي وصف شخصية الفتاة، ولا شخصية السائق الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المخدوم ، لا يرسمه ولا بسلوكه ولا بفكره ، وإنما أكتفي بالموقف في حد ذاته . واستطاع أن يغذيه بشحنات كهربية الهبته إلي درجة القصوي. ونشير إلي أنه لا يوجد حوار . وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلي بالغ الغزارة ، بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التي تتمناها في الخارج ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .

لقد وفق الكاتب في أن تشع قصته القصيرة هذه اشعاعات كثيرة، وفي أن تحمل رؤية متقدمة ، سخر لها أدواته الفنية ، بحيث أكتملت فنيا وموضوعيا . مما يجلعنا نعتقد في أنها سوف تبقي نموذجا فريداً يحتذي ، في ميدان القصة القصيرة .

علي نحو آخر ، نزعم أن شخصية « بهلول ركة » في قصة (الليل .. يافاطمة) رسمت لكي يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات « راسكولينكوف » في (الجريمة والعقاب) ، « ايفان كاراكازوف » في (الأخوة كارامازوف) والأبله في (الأبله) لدستويفسكي ، الروائي الروسي المعروف . وهي شخصية لها حضورها وخطرها الفني . تذكرنا بشخصية الزين في رواية (عرس الزين) للروائي السوداني الطيب صالح . فكلاهما تعمد أن تكون الشخصية القصصية ذات تفرد ، وخصوصية ، واستقلالية ، وندرة .

بلغ من حذقه في تصوير بلاهة الإنسان الممزق حدا جعله أقرب

إلي الكلاب . ولعله وعي ذلك جيدا ، لأن الكلاب كانت سبب أزمة « بهلول ركة » . وكل ما يصدر عن الكلاب من أصوات ، وحركات ، وانفعالات ، تتبعه الكاتب ، واضفاه علي شخصيته الفنية . حتي عقد بين « بهلول ركة » وبين الكلاب علاقة ود ورحمة وكمشاركة وتعاطف ، افتقدت جميعاً بين البشر . بينه وبين راوي القصة الذي يمثل البعد الثاني للصراع الدرامي فيها . وبين فاطمة والراوي .

استهدف الكاتب تجسيم بشاعة ما ينجم عن افتقاد التواصل ، والحب . كيف أن الإنسان المدمر من الداخل ، الممزق نفسياً ، لا يملك الا تدمير الآخرين . وهو في صراعه اللا انساني لا يفرق بين الاسوياء وبين المرضي الضعاف ، بل أن تمزقه يدفعه إلي أن يقسو علي من هم أضعف فيكون دماره هو ، وضياع أمله في الانتصار والأمان .

(خلف ضريح « الست الوالدة » المتسرب من شباكه الضيق ضوء باهت توقفت بيهلول ركة . وفضفضت اللفافة بيد ترتعش . انتفخت طاقتا أنفه وتشمم . استدار مبتعدا ندقدق بكعبيه . اللحم المغموس بسم الفئران . برز لسانه طويلا ممدودا أمامه . ظل يتشمم دون أن يلتقط اللحم أو تمتد إليه يده ، كان شبعانا بعد . ممتلئاً بالطعام الذي قدمته يدا فاطمة . تناولت اللفافة وقربتها من فمه . تدافع في خيشومه الهرير . للتو ، انبثقت ، كأنما من تحت الأرض ، مجموعة من الكلاب فانتفضت مفزوعا ، وتطايرت قطع اللحم من يدي . هجمت عليها الكلاب فجثوت بسرعة لأخلصها . أطبق أحدها علي معصمي . تخلصت منه بقطعة لحم ، وجذبت « بهلول ركة » من طوق جلبابه . فالصقته بصدري. قاومني نابحا ، وأنا أدفع فكه الأعلي بحد كفي بينما كظ أسنانه لادس

قطعة اللحم غصبا . التوي فكه . وضرب بقدميه الحافيتين الأرض كفرس يرجمها بحوافره . تطوح بين ذراعي يمينا وشمالا ، ركع علي ركبتيه . حملق في بفم مفتوح بانت أسنانه ، فجأة ضرب وجهي بالتراب. وانطرح علي الأرض مديرا عني وجهه . تدافعت أنفاسه كالفحيح . طوح ذراعه من جانبه وقبض علي شعر رأسي بيد كالمخلب ، وجرني خلفه زاحفا علي يده وركبتيه . ارتميت علي ظهره بثقلي فانبطح راقدا علي بطنه محدثا صوتا كصأصأة الفأر ، ونبح بصوت عال . تحلقت حولنا الكلاب مستفزة بنباحه . نهش أحدها لحمي . قضم آخر أصبعي لم أفلت بهلول ركة من يدي حتي غيبت قطعة اللحم داخل فمه ، وأنزلقت عبر بلعومه ، بينما برزت عيناه خارج عظمتيهما كأنما ستسقطان عن وجهه . وأطلق صوتاً كصفيرة ماسورة الطحين . جري لاهثا رافعا ذراعيه . وضرب بكفيه شباك الضريح الخشبي ودفع يديه ، كأنما يخرق حاجزا في مربعاته المحفورة . فغابت خلف الشباك حتي الكوعين)(٤) .

في هذا الجزء نلاحظ أن الكاتب يصل إلي ذروة تصوير الصراع المقيت المدمر ، ليس بين الإنسان والإنسان . ولكنه بين إنسان وحيوان فقد تعامل مع بهلول ركة علي أنه كلب من الكلاب الضعيفة الشاردة . وما صدر عنه من حركات مقاومة ، أو أصوات ، لا يتصل بالبشر بقدر صدوره عن عالم الكلاب . لدرجة أنه جسم الصوت ، حتي صار صوتا حسيا ملموسا . وحدد لكل مستوي من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت . بعد أن ربط منذ البداية بين « النباح البشري » وبين استجابة الكلاب له بطريقتها الخاصة .

وقد اختار الألفاظ الدالة علي ذلك . مثل : يهوهو - يوقوق - يدقدق

- يعوي بصوت كالنواح - ركض - رفس - حمحم - يتشمم - مع حرصه علي أن تكون جملة من ناحية وعباراته من ناحية أخري ، قصيرة إلي أبعد حد . والأفعال الدالة علي الحركة ، والتوتر ، والصراع ، تستخدم بشكل جيد . ولا تجده يسرف في استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها بالبعض الآخر ، ولكنه ينتقل من حركة إلي حركة ، ومن فعل إلي فعل ، ومن أنفعال إلي آخر ، دون انتظار لعوامل ربط ، إثارة لانفعال القارىء ، ودفعا له كي يعيش التوتر والقلق والترقب ، ولتنتقل إليه عدوي الحركة والتوثب .

ولعله أراد الا يخلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة . فلا عوازل أو موانع مهما كان حجمها ودورها وأهميتها . فثمة عدم تواصل في كل شيء في النظم ، والمجتمعات ، والحياة ، والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض . وكأنه تعمد شيئا من وهذا في بناء القصة ، وتشكيل هيكلها العام . الجملة الواحدة القصيرة تؤدي دورها المحدد الذي لا تتعداه . وتأتي الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعا خاصا بها هي وحدها . وهكذا . وما علي القارىء الا أن يؤدي مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، والمعايشة الكاملة .

ثم إن لغته في كل قصصه لغة قارة ، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة . ولا تتصل من قريب أو من بعيد بلغة الشعر . ولا تهبط إلي درجة الأسفاف والابتذال ، تحت أي دعوي أو مبدأ أو مذهب أدبي . ولا ينتقي إلا الكلمات المقصودة للدلالة علي المعني الواحد المحدد ، حتي لا يدعك تذهب في تأويلها مذاهب شتي ، فيفلت منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفني ، ويضيع الهدف .

في قصة (الأعمي والذئب) نراه يدقق في انتخاب الأفعال الدالة

علي حركات الأعمي عندما يبحث عن ابنه ، يقول علي لسان الابن راوي القصة : «.. في الصبح نادي أبي من حجرته فسددت اذني . دخل يتحسس الطريق إلي الفراش . انكمشت في ركن الحجرة وأنا ألبس ثيابي .. كنست يداه الفراش الخالي .. صاح : زهرات . خرج ينادي بصيحاته .. دخل الحجرة ثانية زحفت يداه المرتعشتان علي الجدار حتي وصلتا للمسمار الخالي من الثياب .. دار حول نفسه وصرخ يناديني ..(١) .

ونادرا ما يكون « الحوار » عنصراً أساسياً في البناء المعماري لقصصه القصيرة . ربما لأن جمله القصيرة المدببه ليست الا حوارا مشحونا بالإيحاءات والدلالات ، والصور ، والمعاني . وأن كانت هنالك ضرورة موضوعية أو فنية ، فانه يقتصد كثيرا في جمل الحوار ، بحيث يأتي قصيرامدببا ، مكثفا مركزا .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمي ، وبين موظف الملجأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة وقد بعث إليه الأعمي برسول للتفاهم حول ستر الفضيحة .

(فتحت الباب للطرقة الخفيفة كنقرة الأصبع .. ودخل الرجل متردد الخطي . في تخاذل حيا أبي بنبرة مترددة . أطرق أبي برأسه . جلس الرجل أمامنا علي الدكة الخشبية المنخفضة . نظر إلي أبي مترقبا .. تمتم أبي بجفاء :

ـ أرسلت لك أم كوكب . قلت تداوي الجرح .

مال الرجل بوجهه العريض إلي جانب . حدقت عيناه في الأرض صامتا .

- لابد أنك تعرف ما تنوي عمله .

حك الرجل أنفه المدبب بإصبعه وسكت . زحف أبي علي الحصير مقتربا من النار أكثر . كانت الجمرات محمرة كعيون ذئاب في الظلام .

- عرفت منك بعض الأشياء : زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار؟

عبثت يد الرجل بارتباك في شعر رأسه الغزير

أطرق أبي لحظة ورفع رأسه :

- المانع أنها بنت ملجأ . كان يمكن أن أبلغ . لولا الفضيحة

زم الرجل شفتيه المنحنيتين وسكت .

- لا أسمع منك كلاما . البنت هربت والفرصة أمامك . لتدبر أمورك حتي تعود .

بنبرة مترددة قال الرجل منخفض الصوت :

- قابلتها ..

لم ينطق أبي وصمت في ترقب . قال الرجل بصوت يتراجع في حلقه :

- ساعدتها للسفر مع أقاربي إلي الكويت . لتشتغل في بيتهم .

دمدم أبي بشيء لم أسمعه . صحت مستنكرا :

– خادمة ؟

- أوصيتهم بها .

تلون وجه أبي بزرقة مخيفة . انتفض يزأر :

- أبعدتها عنا . لتهرب من جريمتك ! .

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية . بل أنه يتوسل باللغة الفصحي المقبولة . سليمة البناء والتركيب . بعيدة عن التقعر . سهلة . تؤدي الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . ورغم أن معظم ما صدر من جمل حوارية جاء علي لسان الأعمي الأب ، فإننا نلاحظ اختفاء الخطابية ، والزعيق . وبخاصة أن الأعمي في موقف شديد الانفعال ، والتوتر ، والعاطفية ، والحماس ، لأنه أمين في عرضه وشرفه وكرامته . لكن الكاتب لم يستعن بألفاظ التهديد والوعيد والتخويف والانتقام .

وما يلفت النظر أيضا أن الكاتب لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية أفعال القول . كما نلاحظ عند البعض . حين يبدأ الحوار بالفعل « قال» » أو « قالت » . إنه هنا يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو طبقة الصوت ، أو نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت . كأن يقول : « تمتم أبي بجفاء ، ودمدم أبي بشيء لم أسمعه . انتفض يزأر » .. أطرق أبي لحظة ورفع رأسه . وهو لا يكتفي بذلك ، بل إنه يحدد صدي الجملة الحوارية عند الطرف الآخر المشارك في الحوار وإن لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ما قد يصدر عفوا من صوت ، إنما هو متمم للوقوف الحواري من ناحية ومهم بالنسبة للنسيج العام للقصة القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها حركة، مثل (مال الرجل بوجهه . حك الرجل أنفه . عبثت يد الرجل بارتباك في شعر رأسه . زم الرجل شفتيه) . وهو ما تجد له مثيلا في قصته (الليل يافاطمة »(٦) .

ولا ننسي أن هذه السمات الفنية تتوفر في كل القصص التي

أشرنا اليها . والتي تعتبر خصائص وصلت بهذه القصص إلي حيث الجودة والدقة والأحكام . ونستطيع أن نضيف إلي ذلك محاولته الاقدام علي أن ينوع في طريقة السرد القصصي ، وفي الشكل الذي يقدم به الحدث مع احتفاظه بكل ما ذكر علي أنه أساسيات في عملية البناء الفني .

الشاهد علي ذلك قصته (حكايات عن طاووس العصر) ، طرفا الصراع هما : « معاطي » ، سائق عربة حنطور بعد وفاة أخيه أمام عينيه ، بسبب تعذيبه في قسم الشرطة . و« عرفان » ، شرطي المباحث الذي كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث « فاروق » ولخدماته المتنوعة لزوجة هذا الضابط . فقد كان خادما مطيعا . والكاتب يقتنص لحظة ما بعد طرد « عرفان » من الخدمة وحبسه سنة . إذ سقط عنه سلطانه ، وطفق يبحث عن عمل . وأدي به الأمر إلي أن يعمل مهرجا أو بهلوان في الأسواق . هوت قوته الغاشمة ، فانهار جبروته ، ثم انحدر من عليائه وذلك عندما طلب هو نفسه أن يتقدم أحد المتفرجين ليكتفه بحبل . وسوف يحل هو الكتاف اظهارا لبراعته في اللعب ، وقوة عضلاته . عندئذ يبرز « معاطي » من بين الواقفين ، قاسي الملامح ، وأخذ يلف الحبل بقوة واحكام حول جسد « عرفان » . الذي فشلت كل محاولاته في الإفلات من الوثاق وأخيرا طلب إليهم أن يفكوا الحبل ليخلصوه . ومن الصمت المهزوم في العيون رأي لحظات ضآلته تقلصت ملامحه بالهوان . فلم يجد بدا من اعلان عجزه ، وهزيمته الصارخة .

لو أن المعني الذي أراده الكاتب قد قيل بشكل تقليدي ، لما كان

ثمة جديد . إذ الجديد حقا هو القالب الذي صب فيه الكاتب فكرته . الشكل الذي صيغ الحدث من خلاله . فقد شاء للأطراف التي يهمها « الحدث » بالدرجة الأولي أن تشترك في بلورته . تحت عنوان (معاطي يتكلم) نتعرف إلي سبب الصراع . إلي ما كان من أمر أخيه الذي عذب حتي الموت في إيجاز بليغ ومن وجهة نظر الأعمي المعتدي عليه . وهو - بطريق غير مباشر - يفضح علاقة السلطة بالناس والتزوير ، والرشاوي، والظلم . دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح . ومن غير أن يبوح بكلمة يفهم منها ذلك . والحق أن معاطي لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة منبرية مطولة . لكن الكاتب هو الذي يصور ، ويمهد ، ويحلل، دون تدخل علي الإطلاق .

العنوان الجانبي التالي هو : (عرفان يعلن لنفسه) . الذئب ، الجلاد ، ممثل السلطة التي تنوي ، عرفان يصور واقعه الذي صار إليه . ضياعه الذي أصبح فيه . عاره الذي يستشعره . والكاتب اختار الفعل المضارع « يعلن » لأن في ذلك افصاحا علنيا ظاهرا لحقيقة يعرفها الناس جميعاً . إذ هو بينه وبين نفسه يسلم يائسا بما هو فيه . وحاله هذه لا تخفي علي أحد . وهذا الإعلان للنفس يقع في عشرة سطور .

ونظل مع عالم « عرفان » ، حيث يأتي العنوان الثالث (وفي ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه) . هنا نشعر أن الكاتب يعين « الزمان » ، ويحدده « في ظلمة الليل » . وهو ما لم يحدث من قبل ، ثم إن الفعل الذي سوف يحدث هو « يتأمل » نفسه . إنه لن يعلن ، ولكنه « يتأمل » . ومتي ؟ « في ظلمة الليل » . ذلك أنه سوف « يتأمل » أفعالا وأقوالا وسلوكيات وأخلاقيات ، لا علاقة لها بالقيم الاخلاقية والإنسانية . أشياء

خفية مستورة لا يكون الحديث عنها « إعلانا » وإنما « تأملا » مع النفس، وفي ظلمة الليل . وما دام الأمر كذلك ، فله أن يكشف الغطاء عن كل خفي مستور . ولا بأس أن تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما احتلته لحظة « الإعلان » من مساحة يجيء عنوان رابع هو : (عيون في أحياء المدينة) . وفي هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان يرهبهم « عرفان » ، ويستغلهم ، ويستحل عرقهم بلا مقابل . ماسح الأحذية ، صبيان المقاهي ، باعة السمك ، أصحاب الدكاكين الصغيرة ، الجزارون، باعة الخضروات والفاكهة .

ثم ننتقل إلي موقف عملي بدأ « عرفان » يتخذه ، جاء تحت عنوان خامس (كراوية الاسطورجي يقول) . حين عقد عزمه علي أن يتعلم مهنة دهن الاثاث . وموقف الصبيان منه ، وكذا زوجة « كراوية » ، ومظهره الساخر ، ثم طرده .

وأخيراً نعيش في القسم المعنون (الناس يحكون) مع التجربة التي قادت عرفان إلي نهايته المحتومة علي يد « معاطي » . بمعني أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعا في رؤية اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض العيون في أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضا العقل الجمعي للناس مدنيين وقرويين ، في سوق السمك الكبير . وهذا هو أكبر أجزاء القصة ، التي تقع في اثنتي عشرة صفحة من القطع المتوسط .

ولا يخفي أن الكاتب يتوسل بالرمز في قصص (الليل يافاطمة) و (الأعمي والذئب) ، (حكايات عن طاووس العصر) و (الحاجز) و (القاع) . ولا يعني هذا أنه يوغل في استخدام الرمز ، أو أنه يجري وراء الاغراب ، ولكنا نستطيع أن نتلمس لكل قصة من هذه القصص

بعدين أو مستويين . إذ يمكن تفسير الحدث والشخصية فيها في ضوء أنها ترمز إلي فكرة أو إلي معني أو إلي موقف بذاته . وإن كان الثابت - فنيا - أنه وفق في تشكيل الحدث . وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل، بحيث لا يبتعد بنا عن الواقع ، ولا يحيد عن الصدق الفني ، ولا يمعن في التعقيد والألغاز . انه تعمد مع سبق لإصرار والترصد ، أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز . وتتصهر الرؤية التقدمية في قنينة الفن الصافية النقية .

* * *

الهامش

(١) كنت أول من نوه بنتاجه ، وبقيمته الفنية في « الأهرام » ٨ أبريل ١٩٨٠ ص ١١ مقال ، قصاص أغفله النقاد ، بعدئذ تتابعت الكتابات حوله ، ونوقشت قصصه في « البرنامج الثاني » بالاذاعة .

(٢) مجموعاته القصصية هي : الحياة امرأة ١٩٥٦ ، الأيام الضائعة ١٩٥٧ ». أرواح وأجساد « ١٩٥٨ ». « حب وحصاد» ١٩٦٠ . « الأصبع والزناد » ١٩٦٥ .« الأعمي والذئب » ١٩٨٠ .

(٣) « الأعمي والذئب » محمد كمال محمد – دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ٤٥ .

(٤) « الأعمي والذئب » محمد كمال محمد – دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ص ١٠ - ١١ .

(٥) المصدر السابق ص ١٨ .

(٦) المصدر السابق ص ٢٠ – ٢١ .

(٧) أنظر ص ٧ على وجه التحديد . موقف حواري بين فاطمة وزوجها حول علاقتها ببهلول ركة .

كتاب « الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية – ١٥ أغسطس ١٩٩٠ .

* * *

ظلال الإنسان المصري

قراءة في البحيرة الوردية للقاص محمد كمال محمد

د. رمضان بسطاويسي محمد

للكاتب محمد كمال محمد عالم خاص ، يتضح لنا متابعة مسيرته الابداعية في الرواية والقصة القصيرة التي بدأت منذ عام ١٩٥٤ حتي الآن ، فأول عمل له صدر في ذلك الوقت هو كتاب « أيام من العمر » ، ثم تلته أعمال كثيرة ، وكل عمل يقدم جانبا من جوانب عالمه الفني ، الذي يهتم بالكشف عن صور البشر وأنماطهم ، ففي كثير من أعماله يهتم بالنماذج الإنسانية وحالاتها المختلفة التي تكشف عن أبعادها العميقة ، فهو لا يهتم بتقديم الجانب الشكلي من الشخصية ، ودراسة الملامح البيولوجية التي كان القص يحرص عليها في ذلك الوقت ، وإنما يدخلنا مباشرة في قلب الحدث القصصي الذي كان أداته لتقديم الشخصية الإنسانية ، فهو مهتم بالملامح الداخلية للإنسان ، مثل احساسه الداخلي ، وعلاقاته بالبشر ، أكثر من اهتمامه بالشكل الخارجي ، ثم انتقل محمد كمال محمد في مسيرته الجمالية إلي الالتفات إلي حالات الإنسان واحساسه الخاص في مواقف مليئة بالظلال والغموض ، فهو انتقل من تقديم نماذج وأنماط البشر إلي دراسة جمالية لحالات البشر ، ولعل هذا الانتقال واضح عن متابعة أعماله ، ولهذا نجده في مجموعة القصصية التي تحمل عنوان : «سقوط لحظة من الزمان » التي صدرت عام ١٩٨٧ ، يقدم لنا حالات الخوف، الوحشة ، والوحدة ، والغربة ، والاغتراب ، وهذه الحالات هي التي تنشأ نتيجة للعلاقة بين الفرد والعالم المحيط به ، ولهذا فإن للكاتب فلسفة

خاصة اتيحت لي فرصه التعرف عليها من خلال استعراض أربعة أعمال تمثل مراحل تجربته إلي حد ما ، وهذه الأعمال هي « الأعمي والذئب » ـ مجموعة قصصية ، و « حصاة في نهر » ـ مجموعة قصصية و « سقوط لحظة من الزمان » و « البحيرة الوردية » ، فهذه الأعمال تجسد إيمان الكاتب بالإنسان ، ولا سيما الإنسان الذي يناضل من أجل تحقيق شروط الحياة الضرورية ، والإنسان لديه ليس مفهوماً مجرداً ، وإنما هو في حقيقته لدي محمد كمال محمد هو تعبير عن علاقة تبين الذات والواقع المعيش ، وبين الذات والعالم وبين الذات والآخر ، فالإنسان لديه لوحة متعددة الملامح والأبعاد ، وليس رمزاً لمعني واحد ، فأعمال الكاتب تبين لنا أن الإنسان هنا لا يتمني اختصاره في ايديولوجيا تفسر لنا علاقاته ، لأن نوازع الإنسان ورغباته تخلق عالماً كبيراً ، يصعب الامساك به ، ولهذا فإن مسيرته الابداعية هي إنتقال من العالم الخارجي وهو العالم الأصغر إلي العالم الداخلي وهو العالم الأكبر الذي يحتفي به الكاتب ، لأنه يري أن حياة الإنسان هي محاولة لتحقيق ما هو مكتوب في داخله ، حتي لو كان علي مستوي الحلم ، مادام يفتقد القدرة علي تحقيقه في الواقع الخارجي ، والإنسان لدي محمد كمال محمد ليس رمزاً مجرداً ، وإنما صراع داخل وحدة ، صراع بين مراحل العمر المختلفة ـ بين الطفل والشيخ ، والمراهق ، ولهذا فإن أعمال هذا الكاتب هي دراسة قصصية للإنسان المصري وتحولاته الداخلية والخارجية ، وتحتاج لدراسات عديدة لتلقي الضوء علي هذه الانماط والملامح .

ولا يمكني في هذا الحيز الحديث عن أعماله كلها ، لكنني اخترت مجموعة « البحيرة الوردية » بوصفها ممثلة لتجربته في مرحلته الثانية ، وهي الاهتمام بتصوير حالات الإنسان هذا بالاضافة إلي أن هذه

المجموعة تعكس قدرة الكاتب في صياغة رؤاه في نصوص قصصية قصيرة جداً ، ولكنها تنقل لنا غني وثراء الحالات الإنسانية التي يقدمها من خلال العلاقة بين طرفين أو أطراف عدة ، مما يبين لنا أن رؤيته متعددة الأبعاد ـ وكأن الحقيقة الجمالية لديه لمعني الحياة تعني أن كل طرف من أطراف علاقات الصراع التي نحياها في حياتنا اليومية له حقيقته الخاصة ، والتي يؤمن بها أشد الإيمان ، ويدافع عنها دفاع المستميت ، ولا تيسر له تجربته أن يري الوجه الآخر للحقيقة غير ما تمليه عليه تجربته أن يحياها ..

ونجد هذا المعني في القصة الأولي من هذه المجموعة والتي تحمل عنوان المجموعة « البحيرة الوردية » ، فالراوي أحضر لطفلة « عروسة المولد » التي تصر الطفلة علي استحمام العروسة مثلما تستحم هي ، وحاول الراوي خداعها بقرقرة المياه ، ولكنها كشفت الخداع ، وسقطت العروس في الماء ، وذابت فيه ، تحول الماء إلي بحيرة وردية، ويعبر الكاتب عن ذلك في عبارات قصيرة « نزلت الصغيرة من علي كتفي .. نظرت إلي الاناء من وراء دموعها .. أطالت النظر غير مصدقة .. لا تدري لماذا تحيل لحظة الهناء إلي لحظة حزينة .. مع دموعها المتقاطرة في صمت وقفنا نتشارك اللحظة .. نحدق في البحيرة الوردية » ص ٤ ، فالطفلة بإصرارها علي استحمام العروسة ، وبكائها من أجل ذلك ، جعلت حلمها يذوب ، ووقف كل منهما في النهاية يتأمل موقفه ...

وفي النص التالي : « وجه في الصفحة الخالية » يصور لنا كيف ينشأ التواصل بين تلميذ صغير ، ورجل يحب فن الرسم ، يقدمه لنا من خلال مشهد بصري حواري ، يخلق لدي القارئ ألفه حميمة ، فالحوار ينشأ من خلال « عود البوص » الذي يأخذه التلميذ ، والرجل يقلب

صفحات كراسة الرسم الخالية ، وحين يعود التلميذ بالطعام ، يري الرجل يقتاده رجالان ، ويترك صورته مرسومة ، وحوار العيون يغني عن أي تصريح أو مباشرة .. وهنا نجد حالة تعاطف بين إنسان مطارد وطفل وحيد ليس له أصدقاء ، ولا يحب الكرة .. إنها قصة تخاطب هذا البعد الإنساني في داخل كل منا ، بعيدا عن توصيف المجتمع له .. فهذه هي الفلسفة الجمالية للكاتب : أن ننظر للإنسان بعيداً عن أي أيديولوجيا أو فكر مسبق يضع إطارا للإنسان .. إنه يدربنا علي رؤية الإنسان كما هو ، أو ندعه يتفتح كالزهرة كما ندرك بجمالها الداخلي ..

وفي نص « القيد » نلتقي بصيغة مركبة لنص فلسفي ، فهو نص يجمع بين الواقع والحلم ، بين العقل والجنون ، وبين الأنا والآخر ، وفي هذا النص يستخدم القاص كل التقنيات الجمالية التي تنقل إلينا الاحساس بصوت القطار وكأنه صرخه مدوية للكومي - الشخص الذي يطارده - ، ويصبح النص صيغة مكثفة للكيفية التي يواجه فيها المرء نفسه ، فيري نفسه ديناصورا وثعبانا ، ويغوص وسط أمواج عاتية .. وفي هذا النص تواجه الذات الإنسانية كينونتها عبر الزمن الماضي والآتي .. اعتقد إذا ستطاع كاتب ما أن يقدم كل هذه المعني في نص قصير كهذا ، مثلما فعل محمد كمال محمد في هذه القصة « القيد » ، فهذا يعني أن كل قصة تستغرق منه مساحة كبيرة من التأمل والتفكير ، وأن المسألة ليست مجرد كتابة قصصية ، ولكن صياغة لمعني الإنسان والحياة .

وفي النص التالي : « حبيبها والكلمات » ينقل إلينا أحساس تلميذ بامرأة ناضجة تطلب منه أي يكتب خطابات إلي حبيبها الذي يعمل

بتركيب حدوات الأحصنة ، وتعبر الكلمات عن تفتح حواس الصبي على علم المرأة ، وتنتهي دائما القصص لديه بمفارقة ، تكشف لنا على أن هناك مستويين لنصوص مستوى ظاهر ، وآخر خفي ، تؤمئ إليه الكلمات ، لاحظنا هنا فى نص البحيرة الوردية ، حين انتهت القصة بذوبان العروسة الحلاوة فى الماء ، وفى النص التاريخى بحمى الألم النفسى فى عثور الإنسان على ذاته ، وفى النص الثالث بوفاة «الحبيب» لأن الحصان رفسه ، وهذا يبين لنا عمق أعمال هذا الكاتب وقدرته على صياغة عالمه بما يسمح بتقديم رؤاه وأفكاره . .

وفى نص « الوحل » ينقلنا الكاتب إلى فلسفته التى ينادى بها وهى أن الحقيقة التى نتبناها هى بنت الموقف وهى تتبدل بتبدل حالاتنا، ففى هذه القصة التى تبدأ باستغاثة إمرأة من رجل يهددها بحديدة ، وتعلم انه زوجها ، وهى تدعى عليه الجنون ، فيريد الشرطى أن يأخذه ، لكن تقع المرأة فى الوحل بشكل يهدد حياتها ، فلا تجد من ينقذها سوى الرجل الذى ادعت عليه أنه يهددها وتنتهى القصة بعكس ما بدأت به ، فالنفور والعداء فى بداية النص يتحول إلى تآلف ومحبة وامتنان ، والحديدة أداة القتل ، تصبح أداة لرفع الطين والوحل عن قدم المرأة ... هذا التحول بين الموقفين هو ما يسعى الكاتب إلى ابرازه دائما .. فليس فى حياة الإنسان حقيقة واحدة ولكنى حقائق ، تتعدد بتعدد حالاته ومواقفه ، وعلاقته بالآخر يكتنفها الكثير من الغموض والتعقيد ، واستطاع الكاتب أن يصوغ كل هذا من خلال عبارات قصيرة وحوار ذكى ، ويدخلنا مباشرة في الحدث القصصى دون تمهيد أو استهلال كما كان معروف فى القص الكلاسيكى ..

وفى نص « عود الريحان » يصور لنا « الموت » تصويرآ

قصصياً غنياً بالملامح والدلالات فالموت ليس رمزاً مجرداً هنا ، أو معنى ما ، وإنما هو غياب لما ننتظره ولا يأتى ، الموت هنا غياب رد الفعل عن الريس صاحب المركب الذى تعودنا على رؤيته كلما رأى زبوناً جديداً ، لكنه هذه المرة لا يأتى ، وينكسر الفانوس فى الليل ، مثلما لا تأتى التلميذة التى تعودّ على رؤيتها كل يوم ، فصورة الموت (١٠) هى كسر فى انتظام إيقاع ما ونجح الكاتب فى أن يجعلنا نلتقط هذا المعنى .. وندرك أن الموت هو أوراق الريحان التى يبست .

وفى نص « حلقات الانهيار » يجسد الكاتب رؤيته للوطن وصراعاته المختلفة ، ويقدم صورة تمثيلية لما كابده الوطن منذ النكسة حتى النصر ، وذلك فى نص دال ، يصور الكاتب الوطن فى صورة اتوبيس ينحشر فيه البشر بصورة لا آدمية ، مما تنشأ عنه مفارقات عديدة مثل الاغتصاب والسرقة والقتل المعنوى للمشاعر الانسانية ، وذلك من خلال صورة بصرية للزحام الشديد ، وما يفعله فى البشر فى ظل غياب كل شروط الحياة ، وسائق يقود الأتوبيس بدون أية أضواء ، فتكون النتيجة هى سقوط الاتوبيس فى النهر ، وهى إشارة لافتة إلى غرق الوطنى فى ظلام النكسة ، وتصبح المستشفى محاولة لتصحيح الأوضاع ، ومعالجة الجروح ، وتنتهى القصة بفقرة يشير فيها إلى ايزيس وهى تعبر المحنة التى ألمت بالوطن : « عند نهاية الحاجز الحجرى ، نظر خلفها .. تهدر المدافع .. يقتحم الرجال .. يميد الحديد بالصيحة المزلزلة .. يندك الحصن تحت الأقدام .. تعانق الأرض الصدور .. تلثم الشفاه الرمال .. ترتفع الراية .. احتضن الهيكل الحديدى المرتفع مرتجفاً ، وحملق نحو ايزيس .. رآها تعبر الكوبرى ببطء ، وتجتازه مجازفة بالعربات المسرعة ناحيتها .. إلى الجانب الآخر

« ص ٥٥ والواقع أن الفقرة تقفز على النقد الذاتي الذي صاغة الكاتب للهزيمة التي جعلتنا ندرك حقيقة ما نعيش فيه .. وقد عبر عن هذا أيضا في قصة « الانتحار » .

وفي نص « الليل وأنا » نجد ملمحاً هاماً من ملامح أدب محمد كدال محمد الذي يتمثل في رؤية الحلم كمكمل للوجه الآخر من صورة الوجود الانساني . فالحلم هو الشكل الآخر للعجز عن التحقيق . ففي هذا النص الحلم وسيلة لسرقة ما يريده ، والحلم وسيلة لاستعادة الذات في نصوص أخرى ، وهو وسيلة لنقد الذات في نص « حلقات الانهيار » ، وتتكرر قيمة الحلم في كثير من نصوص الكاتب ، وهو يبرزها كفاعلية من فاعليات الذات في فهم ما يدور حولها ، والحلم لدية اعادة بناء ، واعادة ترتيب لعناصر الواقع والذات . ولعل ما يؤكد هذا ما جاء في قصة « النصف الآخر من الليل » ، حين تعاقب الشخصية بالضرب من قبل رجال الأمن لانها تحلم بالعدل والحرية وكرامة الانسان ، وهذا النص الأخير عبارة عن حوار بين رجل ما وعدد من رجال الأمن يستجوبونه ، ويدل على امتلاك الكاتب القدرة على صياغة نص دال من خلال الحوار فحسب ، فهو يرى أن الحوار تعبير عن طبيعة الصراع الذي ينشأ بين الفرد والآخر ، ويتبدل الموقف من خلال الحوار ، ويؤدي الحوار إلى تنمية الحدث على نحو يؤدي إلى انتهاء النص بمفارقة تقابل ما بدأ به ، ونجد هذا في نص آخر هو « صفحة من كراسة الليل » حيث يصطحب رجل أمرأة في نهاية الليل إلى غرفته ، وتتذكر آخر مرة أتى بها ، وضربها وألقى بها في الشارع ، وعبر الحوار ، تنتقل المرأة من حالة القبول إلى حالة الرفض ، لأنها تتيقن أن الرجل لم يتغير ، لكنها نسيت ، وتذكرت حين شاهدت ملامح المكان .

وحين نستعرض باقي قصص هذه المجموعة نلاحظ أن الكاتب لا يُلح على عالم ما بعينة وإنما يتسع عالمه بلا حدود للتعبير عن رؤاه الجمالية ، فهو لا يركز على المدينة أو الريف ، بل يتحدث عنهما معاً ، فالمكان لديه هو مجال لاختبار امكانات البشر ، وقدراتهم والمكان لديه هو « الوطن » بكل معانى هذه الكلمة ، فقد يكون الاتوبيس ، أو البحيرة، أو الشارع ، أو أمام محل فى القرية ، أو خرابة مهجورة على النحو الذى نجده فى قصة « محظية » أو هو المدينة الساحلية التى يشير إلى تبدل أحوالها بعد الانفتاح ، والكاتب تعمد دائما عدم الاشارة إلى أى ملمح سياسي مباشر ، وإنما يصوغ رؤاه ونصوصه وفق منطق داخلى صارم لا يحيد عنه ، ولذا فالمكان هو جزء من منظومته ، وليس بطلا فى نصوصه ، وإنما البطل لديه هو الإنسان وتحولاته .. ولا سيما فى مراحل حياة الانسان المختلفة .. فالطفل الذى يحذر محظية من الثعابين وتُفهمه أن الذئاب أشد شراسة من الثعابين ، لأن جروح الذئاب لا تعالج، بينما جروح الثعابين تعالج بطرق شتى ، ويفهم هذا فى نهاية القصة حين يختبئ يخاف ضربة الرجل ، والثعابين تحته ، فيشعر أن الثعابين أرحم من الرجل الذى ينتظره فى الخارج .

إن قصص محمد كمال محمدتبين لنا أن التجربة عبر الزمن هي التي تشكل تحولات للبشر وليس وعيهم هو المسئول عن هذه التحولات ، التجربة لديه هي الواقع الذي يختبر ممكنات الوعي وتجعل المرء أكثر قدرة علي قراءة ما يحدث له وللآخرين .. وهو يستعين في تقديم ذلك باستخدام ذكي بضمير المتكلم والغائب ، وهو يستعين بالأول حين يعرض لموقف التراث من الآخر ، أو العكس أي موقف الآخر من الذات، وهذا واضح في كثير من قصص المجموعة ، وليستعين بضمير الغائب

حين يسعي للخروج من قضايا الذات إلي قضايا الوطن ، ومعني الحياة، فهو هنا يقدم لوحة متعددة الشخصيات والأفعال ، ليبين عن هذا العالم وثراؤه .. ودائما ما يستخدم الزمن في نصوصه في بعده الحاضر الممتد ، وهذا واضح من استخدم الفعل المضارع ، واذا قمنا بتحليل فقرات من نصوصه ، سنجد أن الطابع الغالب عليها هي الطابع الدنيامي الذي يتحرك صوب بؤرة ما ، فنصوصه ليست ساكنة ، ولكن تنمو بالحركة والتغير ، والانتقال من حالة إلي أخري .

السؤال الذي يطرح نفسه ، نتيجة لغياب المتابعة النقدية ، ما هي مكانة هذا الكاتب في تاريخ القص المصري ؟ ، إن تقنيات الكتابة لديه تضعه في مكانة متقدمة في هذا التاريخ ، فالقصة لديه ليست تقليدية البناء ، وإنما لوحة بصرية ذات طابع حواري ، وهذا يعني أنه قد قطع أشواط كبيرة في مسيرة الإنجاز القصصي ، وبالتالي فهو يجسد في أعماله التطورات التي حدثت في مسيرة القص المصري .. وهو متفاعل مع هذا التاريخ وليس منفصلاً عنه ، بل إن انجازه لا يظهر جدياً ، إلا اذا وضعته جنباً إلي جنب مع من كان يكتب القصة القصيرة في ذلك الوقت ، لأنه كان مستوعباً عالم القص وقدرته علي التعبير عن قضايا وموضوعات كان يصعب الأمساك بها ..

هذا رجل جسد فلسفة جمالية في القص في أعماله ، ونصوصه قادرة علي توصيل رؤاه ، وهذا يحسب له في زمن تكثر فيه النصوص التي لا تتواصل مع أحد ، ولا تقول شيئاً ..

(مجلة الثقافة الجديدة) نوفمبر ١٩٩٩

* * *

عالم محمد كمال محمد القصصي

أحمد عبد الرازق أبو العلا

* يعد الكاتب القاص (محمد كمال محمد) من كتاب القصة الذين أعطوا حياتهم لخدمة هذا الفن المعقد ؛ وبالنظر إلي مسار تطور الكاتب الابداعي نجده قد مر بأربع مراحل زمنية - ولا أقول مراحـ ـنية - المرحلة الأولي : الخمسينات - وقدم في تلك المرحلة : أيام من العمر (١٩٥٤) - الحياة أمرأة (١٩٥٦) - الأيام الضائعة (١٩٥٧) أرواح وأجساد (١٩٥٨) .

المرحلة الثانية : الستينيات وقدم فيها : حب وحصاد (١٩٦٠) - الأصبع والزناد (١٩٦٥) - دماء في الوادي الأخضر (١٩٦٧) - الأجنحة السوداء (١٩٦٩) .

المرحلة الثالثة : السبعينيات : ولم يقدم شيئا سوي بعض القصص التي نشرت في الدوريات ؛ لكنه لم يتوقف عن الإبداع ، ونعتبر هذه المرحلة - ؛ مرحلة إنتقالية من حيث التطور الفني ؛ حيث أننا نلمس بوادر هذا التطور - بشكل ملحوظ - في ابداعات . المرحلة الرابعة : وأعني بها الثمانينيات : وتعد من أنضج مراحل تطور الكاتب الإبداعية علي المستويين الفني والموضوعي وقدم فيها : الأعمي والذئب (١٩٨٠) - الحب في أرض الشوك (١٩٨٠) العشق في وجه الموت (١٩٨٢) - اليحيرة الوردية (١٩٨٣) - حصاة في نهر (١٩٨٣) نزيف الشمس (١٩٨٥) - سقوط لحظة من الزمان (١٩٨٧) - بالإضافة إلي مسرحيتين من ثلاث فصول .

* ونعتبر الكاتب (محمد كمال محمد) من كتاب القصة القصيرة علي الرغم من أنه قد قدم ثلاث روايات : أيام من العمر - دماء في

الوادي الأخضر ـ الأجنحة السوداء . وذلك لأنه قد أخلص لهذا الفن وتمرس بأدواته الفنية ؛ واستوعب طبيعته المتميزة .

ـ فالقصة القصيرة فن صعب يحتاج إلي ممارسة وفهم ؛ فهي ـ علي حد تعبير الناقد الإنجليزي فرانك أوكونور « صوت العصر ؛ وهي قادة علي التعبير عن الوعي الحاد بالتفرد الإنساني ؛ تفجر طاقات الموقف الواحد بتسلط الضوء علي نقط التحول فيه ، فالذي يقف علي المنحني تتاح له رؤية إتجاهي الطريق ؛ والذي يفجر نقط التحول في الموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضي والحاضر والمستقبل في بؤرة واحدة ماثلة للعيان بحيث تظهر هذه الأزمة وكأنها لحظات متعاصرة (١) .

والسؤال هو : لماذا لم يأخذ الكاتب (محمد كمال محمد) حقه من المتابعة النقدية طوال هذه الفترة ؛ مما أدي إلي تأخر تواجده علي الساحة الإبداعية ؟!

ـ نقول : انها أزمة النقد الغير مواكب وبشكل جيد لابداعات كتاب هم في أشد الحاجة إلي تلك المواكبة ؛ والتي بدونها ستصير الأمور كما هي قائمة .. ركود وملل وغياب يعطل جوانب الإبداع الحقيقية عند كاتب مبدع حقيقي .

ـ ومحمد كمال محمد واحد من هؤلاء الكتاب الذين تم إكتشاف إبداعاتهم في مرحلة متأخرة من مراحل إبداعهم القصصي ؛ فالتفت إليه النقاد مؤخرا ؛ ولكنها إلتفاتة جاءت علي إستحياء لتكشف تخاذل النقد عن إمكانية متابعة كل ما يقدمه كتابنا من إبداعات في شتي الفنون .

* وهذه الدراسة تطمح إلي تحديد بعض الملامح الفنية والموضوعية في قصص الكاتب من خلال التعرض لأربع مجموعات قصصية صدرت في المرحلة الأخيرة وهي علي الترتيب : العشق في وجة الموت (١٩٨٢) - نزيف الشمس (١٩٨٥) - حصاة في نهر ١٩٨٣ سقوط لحظة من الزمان (١٩٨٧) والمجموعات الأربع تحتوي علي واحد وستين قصة قصيرة كتبت جمعها في الثمانينات ؛ ونجد أثرا منعكسا لمرحلة الفترة ؛ علي المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية - أيضا - لهذا الأثر نجده في سلوك الشخصيات ؛ وفي رسم العلاقات ؛ مما يؤكد أن الكاتب لم يكن منعزلاً عن الواقع المفرز لتجاربه القصصية بقدر ما كان متصلا بهذا الواقع ، فاهماً له .. ومحدداً رؤيته تحديداً ، موضوعيا ، فهو يقدم لنا الإنسان فى حركة تلاحم حقيقة مع الواقع ، هذا التلاحم بين الإنسان وقضاياه المعاصرة يُعد خطوة إيجابية تضاف إلى رصيد إبداعاته السابقة على تلك المجموعات . هذا عن المستوى الموضوعي . أما عن المستوى الفنى فالكاتب يحاول الإستفادة من انجازات القصة القصيرة المعاصرة والتى تعتمد على اللحظة القصصية الواحدة ، والتى تدور فى زمن نفسى محدد ، فلم يعد يهتم بالنمط القديم للقصة الذى يعتمد على ما يسمى (بالحبكة التقليدية) وهى القصة التى تستمد بناها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل ، بحيث يكون الفعل متسلسلاً ومتعاقباً ، ينتهى بحسم الصراع أو ما كان يسمى فى النقد التقليدى (لحظة التنوير) ، ولكننا نلاحظ أن الصراع أصبح عند الكاتب هو أساس الحبكة ، لأنه - فى الواقع - هو المادة الحقيقية للحياة ، فقدم قصصه فى موضوعات محددة مبتعداً عن مباشرة الرد .

حضور القضية الاجتماعية

الواقع .. الحلم والبطل المقهور.

* * لا تجد في قصص محمد كمال محمد من ينتمون إلى البرجوازية الكبيرة أو البرجوازية الصغيرة ، وكذا فتيات الطبقات العليا ، أو الفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرحت عدداً هائلاً من المصححات التى تتعامل بها ، والقيم التى تعتنقها وتوحى للآخرين بضرورة إعتناقها كمثل عليا ينبغى أن تحتذى » (٢) .

لكن الإنسان فى قصص الكاتب هو الإنسان المقهور إنه يعبر عن شخوص من قاع المجتمع ، هم ضحية لقوانين الواقع - فى المقام الأول - وضحية لهؤلاء الذين وضعوا قوانين قهره - فى المقام الثانى - وحضور القضية الإجتماعية فى قصص - محمد كمال محمد) سمة نلمسها فى إبداعاته القصصية التى نحن بصدد التعرض لها ، وأعنى بالقضية الإجتماعية ، ذلك الواقع الإجتماعى المفرز لتلك الشخصيات التى هى فى واقع الأمر - وعلى حد تعبير الكاتب - (مخلوقات فى الهامش) فهو يهتم بتلك المخلوقات الهامشية التى تحيا فى واقع إجتماعى محبط ، تحكمة قوانين سياسية وإقتصادية ونفسية تجعل كم الإحباط الهائل ينعكس على سلوك تلك الشخصيات ، التى يرصد الكاتب مدى إحساسها بوطأة القهر بمستوياته المتعددة ، ليقدم لنا فى النهاية وثيقة فنية تتناول حياة تلك الطبقة الدنيا الى لا تطمح فى الصعود إلى الطبقة الوسطى (البرجوازية الصغيرة) بقدر ما تطمح إلى إيجاد سبل شريفة للعيش تبعدها عن هذا الهوان القاتل لكل الأشياء النبيلة .

* ويرصد التجربة الفنية فى قصص (محمد كمال محمد) يتبين لنا العديد من السمات المشتركة ما بين الأعمال . وعلى رأس هذه السمات أن أبطال بعض قصصه يعايشون الحلم - على الدوام - هروباً من قسوة الواقع ووطأته على نفوسهم .

- فالأم فى قصة (الحفاء) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - تعيش حلم أن يتعلم ولدها حتى لا يصبح كأبيه مجرد بائع على عربة المدمس تقول له (إذا لم تأخذ هذه السنة شهادتك فابحث لك عن طريق آخر) ص ٩ . حتى أن الحلم أحياناً ما يختلط بالحقيقة فلا نعرف أيهما نختار . وهذا ما نحسه فى نهاية القصة والبطل فى قصة (السنوات .. والتساقط) - سقوط لحظة من الزمان - يحلم بمجرد حجرتين ودورة مياه .. مسقط ننشر فيه ثيابنا المغسولة .. صالة صغيرة أجالس فيها الصاحب حين يزورنى ، ويستمر الحلم ولكنها فى النهاية أحلام موءودة لن تتحقق لأن الواقع أقوى .. يقول البطل : سئمت تحدياً للأشياء التى فرضها العدم كواقع مهلك لانجاة منه .. عجزت عن المواجهة . فاكتفيت بالدوران حول نفسى . حتى أدركنى إستسلام المتعب بلا جدوى . وهذا هو نفس الشئ الذى نجده فى قصة (طرقة الباب) - مجموعة نزيف الشمس - فالصبى - بطل القصة - نراه ويعد أن أصيب فى يده أثناء عمله فى ورشة الخراطة ، يعيش فى بيت تسيطر عليه زوجة الأب ، والأب عنه غائب دائماً ، هو فى حاجة إلى حنانه ، وعندما يدخل المستشفى يكون همه الوحيد ، وحلمه الكبير أن يرى والده يطرق الباب عليه لكى يسأله : ما الذى حدث ؟ ! لكن لا أحد يأتى ويظل الحلم قائماً ولأن الواقع الذى تعيشه الشخصيات أقوى من الحلم ذاته ، فإن بطل قصة (السنوات والتساقط) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - يترك زوجته

وولدها ويرحل ، ثم يجئ بعد سنوات من الإنفصال ليجد الزوجة السابقة (حميدة) متهالكة بينما ولدها الوحيد قد حملته سيارة الشرطة، ومضت لأنه يبيع الحبوب المخدرة ، والبطل (الأب) يقول ، جئت أو فى بالدين ، مؤخر صداقها .. سامحتنى فيه ليوم يجئ . ص ٢١ والإبنة فى قصة (العواء) - المجموعة السا قة - تبيع المناديل الورقية بجانب الرصيف مع أبيها بائع الصحف ، عينه عليها : يراقبها ، ترتدى بنطلونها الجينز والبلوزة الضيقة ، دائماً كانت تعيش حالة الحلم من أجل تغيير واقعها المرير لكن ثمة أشياء - تحبسها تحت جلدها ... يود أن يعرفها ليحلم لها، مثلما جعلته يحلم وهى تكلمه عن الجامعة ، كان يسألها كم بقى لـ١ من الشهور للتوظف بالشهادة الى تمتحنها ص ٢٥ . لكنها فى النهاية تستسلم لذلك الرجل الذى أخذها إلى جواره فى سيارته لأن الحلم مساره ما زال سارياً يدفعها إلى الهبوط ، فمجرد التمرد عى الواقع حلم .

- ويطل قصة (سقوط لحظة من الزمان) - نفس المجموعة - نتعرف عليه من خلال الراوى رجل أحيل إى المعاش ، يتقابل مع تلك المرأة التى أحبها يوما ما فى الزمن الماضى ومن خلال أسلوب التذكر الذى يأخذ شكل الحلم والتداعى - وهذا ما نجده أيضاً فى قصة (امتلاء) - نعلم أنها تزوجت بطبيب أتهم بالسرقة وهى حالة مرضية يعانى منها ، ويعانى منها - كذلك - ولده من بعده . المرأة حائرة والطبيب - الزوج - حاول الإنتحار هروباً من الخزى ، أنه واقع أليم تعيشة كافة الشخصيات فى القصص ، ذلك الواقع الذى يقدمه الكاتب فى شكل يشبه حالات الحلم ، لكنه هو الواقع نفسه . وهذا الإختلاط سمة من سمات قصص (محمد كمال محمد) فعدم قدرة الشخصية على إمتلاك

الفعل كما لاحظناه في قصتي (سقوط لحظة من الزمان) و (إمتلاء) شئ يؤكد أن الأشياء الجميلة الى تكون في حوزة الإنسان تضيع منه ، ليس في غفلة منه ، ولكن أمام عينه وبإرادته وعجزه عن الفعل هو ما يصمه بوصمة السلبية التي تضغط إرادته وتجعله إنساناً مسوقاً - إن صح القول - فالحلم في قصة (الصمت في شتاء حزين) يطارد البطل في كل لحظة يرى فيه ما يكشف الجزء الكامن في عقله الباطن ، فيحلم مرة بأن عجلات القطار سوف تلتهم ساقيه ولكنه مع ذلك يرقد علي القضبان مستسلما ويحلم مرة أن فمه محشو بالتراب ، والهروب الي الحلم يكشف لنا معاناة بطل القصة الذي يعيش ذكري زوجته التي تركته وتركها ؛ لكنه دائماً ما يفكر فيها رغم انه قد تزوج من أخرى ، هو مرتبط بذكراها علي الدوام ويظل علي هذا الحال حتى تنتهي القصة وهو يشعر بانه ليس هناك ما يستحق أن يعيش من أجله – علي حد تعبير البيركامو –.

– وكما شعر بطل القصة السابقة بأن التابوت ينغلق علية إشارة الي الإحساس بالموت فإن المرأة (الأم) في قصة (الزمن الغائب) – نفس المجموعة – تود في نهاية القصة لو انقلبت الفجوة الضيقة حفرة عميقة ، تغيبها في جوفها مدفنا تتغطي بحجارته ، ذلك لأنها تعيش وحيدة بعد أن تركها الابن الوحيد وسافر إلى الخارج .. أخبرته في رسالة أن رجلا جاءها يريد أن تؤنسه ويؤنسها ، ولكن الإبن يرفض وتذعن الأم ، فتشعر بالوحدة أكثر كانت تحلم أن يضمها بيت مع رجل إهتز له قلبها - على حد تعبيرها -

* ونلاحظ أن مشاعر وأحاسيس الشخصيات في قصص المجموعة متداخلة ومتشابكة لأن هناك خيطاً يربطهم ويوحد مشاعرهم

تلك ، وهذا الخيط يتعلق بوحدة المأساة ووحدة المعاناة ، وحضور الحلم الدائم .

- والوحدة التى يحياها العجوز فى قصة (السحابه والريح الساكنة) - مجموعة العشق فى وجه الموت - تجعله يحلم بتلك المرأة التى تعمل عاملة فى المستشفى التى دخلها بعد مرضه ، تتلاقى أحاسيس وأزمات البسطاء ، يتعرف على مأساتها ، حيث تعيش فى حجرة بسبعة جنيهات ، صاحبة البيت تريد طردها ، تعول ثلاثة أخوة ، لا أحد لها ، العجوز يقول لها : (بنت تتزوجينى ؟ !) ص ٣٥ . فتتركه وتخرج من الحجرة ، وتنزوى باكية .. العجوز كان يحلم بها ، تقف معه على عربة الكشرى التى يمتلكها على نواصى الشوارع ص ٢٤ . وجبرونى فى قصة (رائحة الأشياء) - مجموعة حصاة فى نهر - نتعرف - من خلال القصة - على علاقته بالممرضة الإنجليزية ، وعلاقته مع المرأة السمينة (أم ونس) وعلاقته مع الصبى (راوى القصة) .. تختلط هذه العلاقات بحلم (جبرونى) الصغير وهو أن يتزوج (أم ونس) والكاتب ينجح فى التعبير عن أحلام جبرونى الصغيرة ، لكن أحلامه هذه تتحطم بإصطدامها مع الواقع الأليم الذى يعيشه .

القضية الاجتماعية
والتفاوت الطبقى

* والقضية الإجتماعية - كما لاحظنا من قبل - تشغل الكاتب إلى حد كبير نراها مرتبطة فى بعض القصص بذلك التفاوت الطبقى المطروح فى المجتمع بشكل بارز ، فالبطل فى قصة (الذين يولدون) - مجموعة نزيف الشمس - يتساءل :

ـ لماذا يظل أناس فى القاع طول حياتهم لأنهم ولدوا فى القاع؟!

ص ٢٠

سؤال يطرحه البطل ، ولكنه يظل لحناً واحداً أساسياً بتنويعات متعددة على مدار المجموعة ، وهو نفس الشئ الذى يحس به بطل قصة (النهر والمصب) ، نزيف الشمس ـ هريدى ذلك الإبن الصعلوك ، يكتشف ـ فجأة ـ أن أباه سوف يحصل على مال كثير نتيجة وقف أصبح ملكاً له ، وسوف يصيبه من هذا الوقف خمس جناين فاكهة ، الأمر الذى يجعل (عيد) وهو الصديق الحميم لهريدى يتخذ موقفاً بالرحيل عن البلدة ، فهو الذى يقتسم اللقمة مع هريدى ، ولكنه يحس أن هريدى لم يعد من طينته أو لم يعد من نفس الطبقة الفقيرة التى ينتمى إليها . ويقول لهريدى فى مرارة : أصبحت غنياً ! !

ويتركه ويرحل لأن العامل المشترك بينهما قد تلاشى ، ويتمثل هذا العامل فى (الفقر)

* والأم الفقيرة البلهاء فى قصة (خلف الزمن) ـ مجموعة نزيف الشمس ـ تعيش بداخل خرابة مهجورة ، وبداخل هيكل خشبى لأتوبيس قديم ، تضع طفلتها الوحيدة فى ملجأ لأنها لا تستطيع إطعامه وتربيته ، ولأنها تعيش مع ما يقدمه إليها الآخرون ، وعندما تكتشف أن رجلاً قد أخذ إبنتها من الملجأ لا تملك غير البكاء . وذلك الزائر الثقيل الذى كان زميلاً لهذا الكاتب الذى أصبح مشهوراً ، يأتى فى الليل قاصداً أياه لأداء خدمة ، ولكنه يزعج الإبنة المدللة والزوجة مما يجعل الكاتب يطرده فى منتصف الليل ، ويكاد يقتله ، فيرحل الرجل وكأنه متسول جائع .

ـ وهذه القصة تذكرنا بقصة د . يوسف أدريس (لغة الآى آى) .

والحاجة تدفع الأخت المطلقة التى تبيع نفسها حتى تستطيع شراء

فستان بدلا من هذا الذى سرقه أخوها وباعه حتى يجلس بثمنه عى المقهى .

- وآثار التفاوت الطبقى نلمسها فى قصة (رجل الطابق الأخير) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - وبشكل بسيط ، لكنه عميق الدلالة .

شخصيات فى الهامش :

* نماذج (محمد كمال محمد) القصصية نماذج مطحونة ومقهورة تبحث عن الخلاص فلا تجده .. والخلاص إما يكون بالموت (الانتحار) كما فى قصة (نزيف الشمس) فالأخ المريض بالقلب يعيش مع أخته وزوجته فى بيت واحد ، يشعر أنه عالة عليهما ، وأنه لا أمل فى شفائه من المرض والزوجة قلقة وغير مستريحة لوجود شقيق زوجها معهما .. وفى لحظة يأس من كل شئ ، الحياة .. المرض .. المشاعر المسلوبة ، ينتحر الأخ في لحظة يأس من كل شئ ، الحياة .. المرض .. المشاعر المسلوبه ، ينتحر وينزف دمه ويموت . وإما يكون الخلاص بالحلم كما فى قصة (مسقط النهر) - مجموعة نزيف الشمس - ولكن الخلاص لن يكون نهائيا لأن القضية الاجتماعية - فى الأساس - قائمة وما تزال . وشخصياته هم - بالفعل - مخلوقات فى الهامش ، وبنفس الصفة التى جاءت عنواناً لقصة من قصص مجموعة (سقوط لحظة من الزمان) . فبطل القصة عامل تم فصله من عمله لخلافات بينه وبين مدير الفرع الذى يعمل به، فلا تجد زوجته أمام هذا إلا أن تعمل كخادمة فى بيت ذلك الرجل الذى استضافها عنده هى وأولادها الصغار، لكنها تموت ذات ليلة ، والكاتب يركز على ما تتمتع به تلك المخلوقات التى هى على الهامش من عزة نفس وكبرياء أصيل ، فزوج

المتوفاة (البطل) يرجو صاحب البيت ألا يخبر أحداً بأن زوجته قد ماتت عنده ، وهو كذلك لا يريد وساطة ذلك الرجل كي يعود إلى عمله ، وكذلك لا يريد مساعدته ماليا مهما كانت الأسباب .

- وبسيمة في قصة (المطر) - نفس المجموعة - تدفعها الظروف إلى العمل على لوحة الرماية في المولد ، مات زوجها ، فتزوجت آخر ، أصيب في حادثة أقعدته ، نتعرف على تلك الشخصية من خلال الراوى ، وهو يعرف بسيمة منذ كان يعمل في قريتها ، يتقابلان ويتبادلان الحديث، ويتركها ثم يراها - مصادفة - ذات ليلة في أحد المقابر تشهر سكينا لرجل راودها عن نفسها ، فإستجابت بغرض سرقته تحت التهديد . إنها شخصية في الهامش كسابقتها . والمرأة الأم في قصة (تلك الرؤيا) تخبر ولدها أن أباه قد ترك قبره في تلك البلدة ذاهباً إلى قبر آخر في بلدته الأخرى التي أحبها وأحبه ناسها ورأته الشيخة صالحة في المنام يمشي في طريق تلبانة ، بعد ما دفنوه .. وأنا ذاهب إلى قبرة ثاني يوم وثالث يوم ، فلم أشم رائحة كان مظلوماً ، كان إمام الجامع والواعظ ومعلم الكُتاب) صفحة ٨٧ .

- والقصة تطرح بعداً جديداً لحالات الهروب ، وهو الهروب بالخرافة ، كحالة يتخذها بعض المقهورين تخلصاً من قهر الواقع ووطأة المعاناة ، حتى ولو بالحلم المستحيل . وهذا ما يدفع معظم أبطال القصص عند الكاتب (محمد كمال محمد) إلى الهروب من قهر الواقع والتخفيف من وطأته على نفوسهم بتناول الأفيون أو الحشيش .

التقاء المشاعر عند البسطاء :

- وعلى الرغم من أن شخصيات الكاتب هم (مخلوقات في الهامش) إلا أن مشاعرهم تلتقي في شبه توحد : ربما لحثهم عن

إمكانية مواصلة الحياة في واقع يقهر تلك الإمكانية ؛ لكنه لا يقهر المشاعر التي يمكن لها أن تلتقي (فعزب) بطل قصة (المسروق) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - كان يقيم بمستشفي الأمراض العقلية؛ يعيش علي هامش الحياة ، يتعرف علي (يحيي) صديق راوي القصة ، والذي سوف يعاون (عزب) في عمل كشك صغير ؛ يبيع فيه القهوة والشاي . وعزب كان إنساناً طبيعياً منذ فترة ؛ يقول عن نفسه : (كنت يوماً نساجاً ممتازا ؛ كنت البس البدلة الغالية والحذاء الأبيض والبني ؛ وكانت لي حبيبة أقابلها كل عصر ، هذا الذي حدث . لماذا ؟ إنه لا يحدث لكثير من الناس) ص ١٠١ . لكن حبيبته تلك تركته وذهبت إلي الحلاق ، وهو قد رآها يوماً تجيء إلي حجرة يحيي فطرده وطردها؛ ويبدو أن تلك الواقعة هي سبب مأساته . وبطل القصة يتداعي في كلماته إلي الراوي لأنه أحس بشيء مشترك يدفعه إلي هذا التداعي يقول: (ولم لا نتحادث ؛ هل أنت إلا إنسان كادح تعيش نفس حياتي المختلفة بعض الشيء) ص ٩٩ . والكاتب يعتمد علي الدلالة الرمزية الموحية في نهاية القصة حيث يقول : (علي بعد خطوات كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول الهدم ؛ خلفه برزت نوافذ أطلت منها رؤوس بدا كأن أصحابها يتعرون علي حين فجأة) صفحة ١٠٥ .

- وعن التقاء المشاعر الإنسانية النبيلة يقدم الكاتب قصته (وجه النهار) - مجموعة العشق في وجه الموت - حيث يعبر عن موقف بسيط لكنه موح ، فتي وفتاة داخل أتوبيس ؛ الراوي يتابعهما ، كانا متخاصمين ؛ وبعد قليل تصالحا ونزلا من الأتوبيس .

معاناة الوحدة :

* سمة أخري من سمات الشخصية عند (محمد كمال محمد)

نجدها متمثلة في إحساس الشخصية بالوحدة - فالأب في قصة (أحزان رجل وحيد) - مجموعة العشق في وجه الموت - يشعر بالوحدة بعد أن ماتت زوجته ؛ وتزوجت أبنته الوحيدة ، يتخيل - في الليل - الأبنة تناديه ، لكنه يشعر - في النهاية - أنه يموت . يموت بالفعل ؛ لأن إحساسه الدائم بالوحدة ؛ جعله يتذكر الزوجة الراحلة ؛ فرحل إليها وكأنه يريد أ أنس إلي جوارها ولو في القبر .

وتلك المعاناة - هي نفسها - ما نجدها عند بطل قصة (الليل دائماً) . مجموعة العشق في وجه الموت - الذي يلجأ إلي محاولة أقامة علاقة مع صديقة إبنته ، لا لشيء سوي أنه يخاف من الكبر ، حيث ستتزوج إبنته قريبا ؛ يطارد صديقة الأبنة ويركب معها اتوبيس المنصورة ، لكنها تصده فيعود مقهورا ؛ يقول الكاتب في عبارة رمزية ذات دلالة ، تعبر عن احساس البطل ومعاناته جراء الوحدة . (وقف بين شجرتي كافور غليظتين ؛ وقعت عيناه في نظرة تائهة علي جذع إحداهما، فبان له كمخلب وحش ينغرز في الأرض) صفحة ٤١ .

- والبطل في قصة (السقوط) - مجموعة العشق في وجه الموت - يعيش حالة الوحدة القاتلة بعد أن هجرته زوجته ؛ يحاول الهروب منها عن طريق القراءة في الكتب المفيدة يتعرف علي فتاة تعمل في إحدي المكتبات ؛ تدور بينهما أحاديث شتي ، لكنه في النهاية يكتشف أنها قد باعت نفسها لثري عربي فتح لها بوتيكاً . لقد ضاع حلمه في مجرد الإقتران بمن تؤنس وحدته ؛ وباعت هي نفسها من أجل تحقيق الطموح المادي . يقول الكاتب - في نهاية القصة علي لسان البطل - : (حول قمة الرأس المرتفع خلف زجاج العربة بجانب كتفها تلوي العقال لعيني :

ثعبان أسود يلتف حول عنقه) ـ أي عنق البطل ـ لأن حلمه في الإقتران بهذه الفتاة قد أنتهي لأن الثري العربي قد وأد الحلم البسيط .

* وأبطال بعض قصص (محمد كمال محمد) يشعرون بمعاناة الوحدة حتي وهم وسط الناس ؛ ولبسوا بمعزل عنهم ؛ وتلك مأساة أعمق وأشد ؛ فالمرأة في قصة (ست دجاجات) ـ مجموعة العشق في وجه الموت – تضيع دجاجتها في الطريق ؛ فلا تجد من يهتم بها ؛ فكل واحد لا يهتم الا بنفسه ؛ ولا ينظر إلي الآخرين (الكناس/الفاكهي/بائع الدولسي / العسكري) ولا تملك المرأة غير البكاء وقولها بغير همس : قادرون ص ١٠ .

والكاتب يعرف كيف تبني الشخصية ، وأقول تبني الشخصية ؛ ولا أقول ترسم لأن البناء في اعتقادي مرحلة متقدمة عن مرحلة رسم الشخصية ؛ فبناء الشخصية معناه : فهم طبيعتها : معرفة لحظات الضعف والقوة فيها .. لحظات السمو والتدني تأثيرها علي الآخرين وتأثير الآخرين عليها .. شخصية مكتملة الأبعاد ؛ وهذا ما يساعد علي تحقيق الفن الجيد وأعني به الصدق الفني .. فالصدق في بناء الشخصية القصصية يجعلنا نشعر بها ونحس معاناتها ؛ لأنها تتحول أمامنا من مجرد رسم بالكلمات إلي شخصية حية ؛ نراها تتحرك وتتصرف وتتكلم وكأننا نراها أمامنا في كل وقت وفي أي لحظة ؛ وتلك الخاصية تذكرنا بمقولة (جيمس جويس) التي يقول فيها : (لو أن أحداً راح يضرب علي قطعة خشب وهو في فورة غضب فحفر عليها بالصدفة صورة بقرة ؛ فهل يمكن أن تكون تلك الصورة عملا فنياً ؟) .

ـ بالطبع لن تصبح عملا فنيا الا بمقياس مدي التأثير علي المتلقي ؛ وهذا يستلزم توفر شرط الفن الجيد (الصدق الفني) .

ـ والكاتب يعزف علي تنوع الأنماط بتعدد شخصياته القصصية ؛ وتلك ميزة من مميزاته ؛ فعلي الرغم من أن رؤيا الكاتب لعالمه المحيط به تحددها محاور متعددة كالفقر وسطوة الواقع ومعاناة الوحدة والتفاوت الطبقي ؛ والقهر المتعدد المستويات والذي لمسناه كسمة رئيسية كالقهر الجنسي قصة : (صوت الصدي) والقهر العاطفي في قصة (الأشياء والحب) والقهر السياسي في قصة (الأسماك في النهر النتن) والقهر الاقتصادي في قصص كثيرة جدا ؛ بالإضافة إلي القهر النفسي ؛ تعبيرا ورغبة في كشف وفضح الواقع المعاصر الذي افتقدت فيه القيم الأصيلة والأحاسيس النبيلة لكي تصبح المصالح الفردية هي الأساس ؛ وغلبة الماديات علي الروحانيات وغياب القيم العظيمة .

أقول علي الرغم من تعدد محاور الرؤيا الفنية لدي الكاتب إلا إنه استطاع أن يخرج من مازق إمكانية الوقوع في أثر الشخصية النمطية الواحدة ؛ فبدت شخصياته ـ رغم كثرتها ـ متنوعة ومختلفة تماماً في طبيعتها رغم أن الهم الذي يجمعها واحد ومشترك .

ـ وعلي الرغم من أننا قد ذكرنا ـ من قبل ـ أن هناك التحاماً في المشاعر الإنسانية بين الفقراء ـ لمسنا هذا الالتحام من خلال تحليل بعض القصص ـ إلا أن الكاتب يقدم تفككاً في هذه المشاعر من نوع آخر . لأن الالتحام بين المشاعر الإنسانية عند الفقراء لا يجيء علي سبيل الجزم والكلية ؛ بل هو مظهر استثنائي يتسم بالفردية .. وغياب المشاعر تلك تعبر عنها قصة (موت صبية) فذلك العجوز يقف في زحام الأتوبيس يتحدث عن نبي المصريين أيوب وميراث الصبر الذي ولي ، فيرد الركاب في سخط (أنه صبر المخدوعين) ؛ ووسط هذا الجو الفوضوي يحدث أن تموت فجأة صبية داخل الأتوبيس المزدحم ؛ فلا

يهتم أكثر الواقفين في الأتوبيس إلا امرأة واحدة صرخت ؛ والعجوز الذي نزل من الأتوبيس ساخطا ليسقط في حفرة في الطريق . أنها الحفرة التي تمنت الأم في قصة (الزمن الغائب) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - أن تدفن فيها هربا من قهر الواقع وقوته على النفس . وعلى الرغم من سوداوية هذا الواقع ؛ والحمل الهائل من المعاناة التي يحملها شخوص (محمد كمال محمد) إلا أن هناك أملا في إمكانية الخروج من مآزق الحياة بالاهتمام والبحث عن القيم الإنسانية النبيلة الغائبة ؛ مثل قيمة الحب . فالحلم بغد أفضل يكون فيه الحب هو السيد ؛ هو ما يشعر به بطل قصة " (ليكون غد) - مجموعة نزيف الشمس - وذلك ما لمسناه - كما أوضحنا من قبل - في قصة (وجه النهار) مجموعة العشق في وجه الموت .

* ومحاولة البحث عن القيم التائهة والتي تعمل على التقاء المشاعر التي فتتها قهر الواقع المتعدد ، يقدمه الكاتب في قصة (الوحل) - مجموعة العشق في وجه الموت - حيث يتناول إنسانيا مؤداه تلك المرأة التي تتهم زوجها بمحاولة ضربها بقطعة من الحديد وضعها في جيبه ؛ تجلب له الشرطي صارخة : خذوه أريحوني ؛ لكنها في الوقت نفسه تسقط في المياه القذرة حول البالوعة ، التي كانت تقف بجوارها ، فلا ينقذها - في تلك اللحظة - سوى زوجها بعد أن تركه الشرطي ، فنظر إليه وتسير معه وهي تعرج يقدمها ص ٢١ . التقاء المشاعر جاء في لحظة المعاناة . وتلك الأم والزوجة في قصة ٤٠٠ (جذور الشجرة) ٣٠٠٠ - مجموعة نزيف الشمس - تعطي بلا نهاية ؛ دون محاولة لأخذ ، لا تفكر في نفسها بقدر اهتمامها بالآخرين من أجل رضائهم فقط ؛ تلك سمة الفقراء .

تلك السمة التي تجعل الزوجة في قصة (البكاء) – مجموعة نزيف الشمس - لا تفرط في نفسها ولا تستسلم للرجل الذي حاول أن يحتضنها بينما زوجها غائب عن بيته منذ ثلاث سنوات ، أنه مصدور في مصحة العباسية . تنتظر عودته ولا تفرط في نفسها لأنها تشعر بكبريائها . الشيء الوحيد الذي تمتلكه في هذه الحياة رغم قسوتها .
وتلاحظ أن رؤية الكاتب (محمد كمال محمد) للواقع المحيط به : ليست سوداوية تماما رغم الكم الهائل من المرارة التي تحملها تجاربه القصصية ورغم الكم الهائل من القهر الذي يعيشه أبطاله ؛ ورغم سطوة الواقع وجبروته . وهذا ما يؤكد تناوله المتعدد للتجربة القصصية ، فبالقدر الذي يقدم به شخصيات تفتقد قيمتها في المجتمع نتيجة لظروف معينة ؛ نجده يقدم - علي التوازي - شخصيات تتمسك بقيمها وتعمل من أجل هذه القيم وإستمراريتها .

- وهذا يعطينا مؤشرا هاما لنظرة الكاتب إلي الواقع الذي يستلهم منه تجاربه ، إذ أن نظرته ليست أحادية بقدر ما هي نظرة شاملة تطمح إلي رؤية الواقع بأبعاده المختلفة ؛ فالمرأة في قصة (البكاء) لم تستسلم لإغراء الرجل رغم فقرها المادي ؛ وإحتياجها العاطفي ، والمرأة في قصة (الفستان) تستسلم لإغراء الرجل نتيجة لفقرها المادي وإحتياجها العاطفي ؛ هذا المعني في الحقيقة - نجده في الواقع ؛ التعدد .. الاختلاف .. السمو والتدني .. المقاومة والاستسلام .. الخيانة والوفاء ؛ فالمرأة في قصة (في المنعطف) - مجموعة سقوط لحظة من الزمان - تخون زوجها - علي عكس المرأة في قصة (جذور الشجرة) - سبق التعرض لها - حيث تخرج كل يوم مع بعض النسوة ؛ تخبره أنها ذاهبة إلي أمها ؛ بينما هي تذهب إلي الرجال ؛ كي تبيع لهم نفسها ،

لأنها لم تستطيع المقاومة ؛ مقاومة الفقر بعد أن أستقال زوجها من عمله تحقيقا لرغبتها في العيش في مدينتها ؛ بعد رفضها الذهاب معه إلي القاهرة مدينته ؛ لكنه في المدينة الجديدة لا يجد عملا ، لم ينجح في الفحص الطبي الذي أجري عليه لكي يعمل في المصنع ، وعندما يشكو الزوج امرأته لسوء سلوكها ؛ يضربونه في قسم الشرطة ، لأن امرأته علي علاقة بمعاون المباحث ؛ ويعود الرجل مقهورا لا يملك القدرة علب الفعل .

- ويظل السؤال الذي طرحه من قبل بطل القصة (الذين يولدون) مطروحا ..

* لماذا يظل أناس في القاع طول حياتهم ؟ لأنهم ولدوا في القاع ؟!

- ولكن ما الذي دفع العجوز في قصة (العشق في وجه الموت) إلي إرتكاب تلك الجريمة التي أدت إلي موت إنسان بريء ؟! إنه إحساس بالعجز ؛ وعدم القدرة علي العطاء ؛ ذلك الإحساس جعل الخير والشر عنده يتساويان ؛ يظن أن هناك علاقة حب بين أمرأته الصغيرة .. التي تزوجها - رغم أنه متزوج بأمرأة أخري تركته وحيدا وذهبت إلي بلد عربي تعمل - وبين طالب الهندسة الذي يسكن في بيت زوج خالتها . وعندما يمرض زوج خالتها لا يستدعي له الطبيب فيموت ؛ هو قد فعل هذا إنتقاما من زوجته لمجرد الشك في سلوكها رغم أنها ام تفعل شيئا خاطئا ؛ لكنه الإحساس بالعجز كونه عجوزا لا يقدر علي العطاء ؛ والكاتب أتي بشخصية أخري - في نفس القصة - هي شخصية زوج الخالة الذي مات نتيجة إهمال العجوز له ، تلك الشخصية لديها القدرة علي العطاء الذي لا تحده حدود ، أتي الكاتب بنقيضين - وتلك سمة من

سمات الكاتب ـ الغير قادر علي العطاء ويتمثل في العجوز ؛ والقادر علي العطاء (يسران) زوج الخالة .. فقير لا يعمل فهو وزوجه (المشلولة) قد (مضت السنوات عليهما دون شراء جورب جديد يدخل شقتهما ، قميص تلبسه روفية . حذاء يقطع به (يسران) مشاويره الطويلة والقصيرة . يقول أنه يؤجر الحجرة الثالثة بالشقة لتعينه في سمات المعيشة ص ٥٨ ويسران مع زوجه المريضة يقول (سنة عشر عاما لم أدخل معها أبواب المتعة) صفحة ٦٠ ويعبر عن معاناته بقوله : (من أين تعرف الحقيقة يايسران .. في الطريق شردت أبنتان .. لم تعد تراهما عيني .. لعبتا بقلبي ، أسندتا الظهر في أمان لحناني ولهفتي وتسامحي .. هجرا البيت ولم يعودا إلي بيتهما ، سبحتا مع تيار العصر ، وركبتا موجة الانفتاح صفحة ٦٦ .

ـ ورغم كل هذه المعاناة إلا أنه يعطي ؛ فكأننا بالكاتب يريد أن يقول : أنه لو توحدت المعاناة فن فسلوك الشخصية لن يتوحد ؛ لأنه لا إتفاق حتمي في سلوك الأفراد يجعل الفعل ـ في النهاية ـ واحدا .

الطفولة الموءودة :

* ملمح أخر من ملامح التجربة القصصية عند الكاتب (محمد كمال محمد) يتمثل في تعبيره عن الطفولة الموءودة في عالم الكبار ؛ ذلك العالم الذي تتحكم فيه قوانين القهر ، فتنعكس هذه القوانين علي عالم الطفولة الذي يحمل دلالات عظيمة كالبراءة والصدق . والحاجة إلي الحنان والرفاهية والإبتسام .. الخ .

لكن أين كل هذا في قصص الكاتب ؛ وهل تحققت لعالم الطفولة تلك الشروط التي لابد أن تسايره تمييزاً له عن عالم الكبار ؟!.

ـ الحقيقة أن تجارب الكاتب تقدم لنا شيئا مختلفا تماما ..

فالطفل يتحمل المسئولية رغم صغر سنه ، مثله كالكبار تماماً . فنراه في قصة (المفتاح) – مجموعة سقوط لحظة من الزمان - يعيش تلك الحالة القهرية التي تدفعه دفعاً إلي قرار لا يد له فيه حيث مات أبوه تاركا له الأم والأخوات البنات .. لابد أن يفتح الدكان المغلق (دكان الفول والطعمية) بعد أن مات أبوه ؛ من أجل الوفاء بالتزامات البيت الذي أصبح مسئولا عنه ؛ وهو مازال تلميذا في المدرسة .. يواجه هذه الحقيقة فيتألم وتذكره أمه (يابني هل بقي لنا غيرك يفتح الدكان .. أم نمد أيدينا إلي الناس) صفحة ٨٩ .

- والطفلة في قصة (مسقط النهر) - مجموعة نزيف الشمس - تدفع بيد الأم للعمل خادمة في بيوت السادة ؛ فقر الأم هو الدافع ، رغم أنها تحب إبنتها الوحيدة جداً . والطفلة تريد أن تعيش طفولتها كالآخرين ؛ تحب النظر إلي ذلك الجهاز العجيب وتحلم أن تجلس دائما أمامه لكن حلمها البسيط ينتهي ؛ لأن الفقر قاتل وكأنني أسمع الدكتور طه حسين عندما قال علي لسان أحد أبطال قصصه في مجموعة (المعذبون في الأرض) (ما ينبغي للفقراء أن يلدوا البنات) فالأم في قصة (خلف الزمن) – مجموعة نزيف الشمس - تترك إبنتها الوحيدة في الملجأ ، لا لشيء سوي أنها لا تستطيع تربيتها ؛ فالأم تتسول لكي تعيش .. فكيف لها أن تستطيع العطاء ؛ وفاقد الشيء لا يعطيه ؟!.

- وأطفال (محمد كمال محمد) ليسوا هم أطفال الأغنياء ؛ وإلا ما كانت المأساة ، إنهم أطفال الفقراء الذين لا يقدرون علي العطاء ؛ فيعيش الأطفال الحرمان بعينه مما يعكس آثاره الواضحة علي حياتهم ؛ فلا هم يحيون حياة الصغار ولا هم يحيون حياة الكبار .. أنه عالم من نوع آخر يجعلنا نتخذ موقفاً تجاه ما يحدث ونتساءل : لم يحدث هذا "

ولماذا ؟! وإلي متي سيستمر ؟!

- وإذا كانت الأم في القصة السابقة هي الي تدفع . بابنتها الوحيدة للعمل في بيوت السادة ؛ فإن الأب في قصة (الحائط) - مجموعة العشق في وجه الموت – هو الذي يدفع إبنته للعمل في بيت من بيوت السادة ، لحاجته وفقره - يقول وهو يسلمها لهم في نهاية القصة (اخفضت رأسها ملتفة بخيوط الخوف) ص١٣ .

- الأباء مدفوعون لفعل شيء لا يؤمنون به . لكنها الحاجة القاتلة .

تلك الحاجة هي التي تدفع الطفل في قصة (لا ضوء في المرفأ) - مجموعة العشق في وجه الموت - للوقوف في إشارة المرور ؛ لممارسة العمل التافه ؛ الذي يعاقب عليه القانون تحت ما يسمي بالتشرد أو التسول . بعد أن قام بطرده المعلم (صاحب دكان التنجيد) . إذن لابد له أن يعمل وهو الطفل الصغير الذي دفعته الظروف إلي الدخول مع الحياة في صراع دائم ؛ بل هو - في الحقيقة - صراع وحشي .

• يتضح من تحليل القصص السابقة والمتعلقة باحلام الطفولة الموءودة ، أن قسوة الواقع الإجتماعي . بما تحمله من قهر إقتصادي هو الدافع وراء وأد الأحلام الصغيرة وهو السبب المباشر لإختفاء البهجة والبسمة من فوق شفاههم .

- ولكن مادا عن طفل الأغنياء ؟!

أنه طفل مدفوع - هو الآخر - لمراقبة فقر الفقراء ؛ وتعاسة التعساء ؛ فها هو في قصة (لا شيء) - مجموعة العشق في وجه والموت - يتتبع الشيخ حسن ذلك الرجل الفقير الذي يجيء إلي بيتهم ؛ ينام ليلا لأنه لا يملك الماوي ؛ يراه الطفل وهو يسرق رغيفاً من الخبز أثناء الليل

ويأكله في ركن الحجرة ؛ وعندما ينقل ما رآه إلي أمه ؛ تغتاظ وتنقل الخبز من حجرة نومه إلي مكان آخر ؛ فلم يستطع الشيخ حسن أن يجيء إلي البيت ثانية ؛ لأنه قد فهم الأمر .

والطفل أصبح مشغولا بأمر الرجل .. يصاب بالوجوم .. ولا يعرف ما الذي يحدث بالضبط .. فالأم لا تهتم بالرجل الفقير .. والأب سلبي لا يستطيع مواجهة الأمر ؛ مع زوجته ؛ ومراقبة الطفل لكل ما يحدث قائمة ومستمرة ؛ أنه يراقب عالم الكبار بمتناقضاته وأبعاده التي لا يفهم لها معني ولا يعرف لها سببا . لكنها رغم هذا تترك آثارها في نفسيته الصغيرة ؛ فيفقد ـ هو أيضا ـ الإحساس ببهجة الحياة . لأن براءته تصطدم بعالم الكبار المليء بالمتناقضات والمسالب .

وتظل مراقبة الطفل لعالم الكبار مستمرة ؛ مراقبته لأمور لا يفهم لها سببا ولا يعرف دوافعها فهو في قصة (التمدد) ـ العشق في وجه الموت ـ يتعذب كلما رأي الباب يغلق علي أمه عندما يدخل إليها ذلك الرجل الذي تزوجها بعد موت أبيه . والرجل له زوجة أخري غليظة القلب « داسته لقلة كسبه وأغلقت في وجهه الباب من سنين ص ٥١ ؛ حيث يعمل خبازا » والطفل يتحدث مع نفسه قائلا : (أشرد متخيلا أولاده : أبوهم لم يعودا يروه مثلي .. أنهض مهتاجا من جواره ودمعة توشك أن تطفر) ص ٥١ .

ـ هذا الإحساس يعيشه الطفل علي الرغم من صغر سنه !!

ـ إذن فالطفل هو ضحية الكبار ، فها هو في قصة (عربة الحنطور) يضيع من جدته مختفيا في عربة الحنطور ، يبحثون عنه ؛ وبعد عناء يجدونه ، ولكن الضياع واضح بدلالته الرمزية ؛ فالأب طلق الأم ، فتزوجت من رجل آخر ؛ أخذها وسافر بها ، يبكي الطفل ويحاول

اللحاق بها علي محطة القطار ، لكنه يضيع ويختفي .

ويبدو أن التفكك الأسري ظاهرة أو ملمح من ملامح قصص (محمد كمال محمد) فدائما المرأة تتزوج من رجل آخر بعد الطلاق ؛ ودائما الرجل يتزوج من أمرأة أخري بعد الطلاق - أيضا - وفي الحالتين يضيع الأولاد ويتوهون ويصبحون ضحية عالم الكبار الغير مسئول . فالطفل في قصة (خروج للحياة) مثل الطفل في القصة السابقة (عربة الحنطور) يعيش مع جدته بعد أن مات أبوه وتزوجت أمه من رجل آخر هذا الرجل يعاملها بقسوة حتي ماتت هي الأخري ؛ والطفل قد أصبح يتيما يقدم لنا التجربة بقوله : (بدأت أفكر في حكاية اليتيم هذه ؛ أحاول أن أفهم ما وراءها) صفحة ٧٦ .

أنها محاولة فهم عالم الكبار الذي يراقبه ، إن الكاتب يضعه وجها لوجه أمام الموت والطفل لا يستطيع فهم الظاهرة ؛ فلم يملك إلا سرد ما يراه محاولا أن يفهم لكنه لا يستطيع لأن الكبار قد تخلوا عنه في وقت هو في أمس الحاجة إليهم لأنه غير قادر علي المواجهة ؛ فهو ضعيف العقل والإرادة وما يزال . والطفل محجوب في قصة - أشياء صغيرة) - مجموعة حصاة في نهر – يعشق الكتب التي تركها أبوه في البيت بعد موته ؛ صديقه الطفل (راوي القصة) يريد أن يكون مثله . يقول : كنت أحلم بالكتب التي يمتلكها محجوب ؛ حجرتهم هناك تمتلىء بها مختلفة الأشكال والأحجام ص ١٤٣ لأن الأم تئد حلم الصغير وتتخلص من الكتب بالبيع ؛ فيلوذ (محجوب) محتميا عند صديقه الراوي ؛ وقد أحس أن تلك الأشياء التي أحبها قد ضاعت وانتهي كل شيء .

- أحلام الطفولة رغم صغرها ؛ ورغم أنها تدور حول (أشياء صغيرة) إلا أنها لا تتحقق لأن تصرفات الكبار تجيء علي عكس ما يتمني الصغار .

حضور القضية السياسية :

- كما سبق أن ذكرنا أن القضية الاجتماعية حاضرة في قصص (محمد كمال محمد) بل أنها هي البطل الرئيسي في أعماله ككل وإتساع رؤيته للواقع تشمل - كذلك - القضية السياسية بحضورها - بشكل مباشر - في بعض القصص ككاتب تجاه بعض القضايا السياسية : قضية الحرب كما في قصة (الموتي لا ينهضون) وقصة (أبواق الليل) - قضية الإنفتاح الإقتصادي وقضية فلسطين كما في قصة (العشق في وجه الموت) . والقهر السياسي داخل المعتقل كما في قصتي : (الحقيقة لا تدق الأجراس) وقصة (الأسماك في نهر النتن) .

● قضية الحرب :

* عن هزيمة ١٩٦٧ يقدم الكاتب تجربته في قصة (الموتي لا ينهضون) - مجموعة نزيف الشمس - حيث الأبن العائد من الحرب متمزق النفس والروح « كانت ستة أيام تناثرت أشلاء من جسد الزمن ؛ صعب علي أن أحسب ساعاتها وأعرف أسمها وأوصافها) صفحة ١٠٦.

- وهو يندهش لهؤلاء الذين يخرجون للهتاف من أجل بقاء الرجل يقول :

(يريدون عودة الرجل ! تركها خرابا ويريدونه أيضا .. يكافئونه .. الموتي !!) صفحة ١٠٧ .

- أخوه يذهب معهم للهتاف ؛ والبطل يتألم من هذا ، فهو الذي ذهب للحرب ؛ وهو الذي يعرف الحقيقة ؛ وغيره ميت (لا يراني .. كأني لم أعد .. لا يعرف كيف عدت ! مكسو بالعار .. مقهورا) صفحة ١٠٨ .

وعن الهزيمة أيضا تدور قصة (أبواق الليل)- مجموعة نزيف

الشمس - يعبر الكاتب عن الإنسان والحرب الخاسرة ؛ الموت والعطش في حرب لم يحسبوا لها جيداً ، فكانت النتيجة الموت هناك والموت في الداخل لا فرق الكل يموت .. من دخل المعركة ؛ ومن لم يدخلها وأحس بنتيجتها من بعيد . والبطل في قصة (العشق في وجه الموت) - نفس المجموعة - يتحدث عن حرب فلسطين (زغاريد الزوجات والأ ات وعلامة النصر ترتفع بها الأيدي ، تودع الراحلين غصبا بأمر الغرباء ، تدعوهم ألا يلقوا السلاح حتي تسترد الأرض والكرامة .. تهزأ بمنطق العصر الكسيح برصاص القوة الغاشمة الجديدة .. قلبي يتفجر حزناً ولوعة وحسرة ، نخلف الأرض قسراً لغير أصحابها ونغادر .. يطاردنا الغاصب ويتخلي الجار والأخ والصديق ؛ فبمن نلوذ ليظل سلاحنا فوق الأكتاف حتي نعود .. نعود يافلسطين) صفحة ٨٤ .

* وعن قضية الإنفتاح الاقتصادي وما جلبه هذا الإنفتاح من مساويء يتحدث البطل في قصة (العشق في وجه الموت) قائلا : تتكلم نوال عن اللحم الفاسد والأطعمة المسمومة ؛ ومتاجرة الشعب بالمخدرات .. وأقول هم أبطال عصرنا نطل عليهم وكنا نطل علي الأفغاني ومحمد عبده وأحمد حسين .. وأقول لها : جيل الثلاث هزائم نحن والنتاج حصاد الهشيم صفحة ٧٢ .

• القهر السياسي:

- البطل في قصة (الحقيقة لا تدق الأجراس) - العشق في وجه الموت - له ميول سياسية كان من نتائجها دخوله إلي المعتقل ؛ تاركا إبنته الوحيدة ؛ يخرج من السجن باحثا عن إبنته التي أغواها ذلك النذل - علي حد تعبيره - وبعد أن هجرته زوجته يوم دخل السجن ، وهربت إبنته مع صاحبه المتصابي عندما أوهمها بطول سجنه ؛ والأب يجد

إبنته في الطريق ؛ لكنها تهرب منه ؛ ويستطيع بطل القصة أن يصل إلي ذلك الصديق القديم الذي أدعي النضال المزيف ؛ حيث كان قد خدعه ؛ فدخل السجن ؛ وبالإضافة إلي ذلك أخذوا إبنته الوحيدة . عندما قابله أراد أن يقتله بمسدسه ؛ لكي يتخلص من ذلك الذي أهدر كرامته أثناء وجوده في المعتقل ؛ لكنه يتراجع عندما وجد صديقه هذا وقد سقط هامدا . ونري بطل القصة محملا بالهموم القومية والسياسية والنضالية يتحدث إلي نفسه قائلا . (الذين يصنعون لنا ملايين الأشياء المنحطة ؛ مستقبليون ؛ وخفافيش الليل لا تكل من الحركة ؛ والسماسرة ودلالو المزايدات متربعون علي القمة .. ومزيفو التاريخ لصالح عصرهم الخاص أبطال قوميون ؛ والمصفقون والمروجون للأحلام الكاذبة ؛ يغرقوننا في الوهم .. ونحن العقائديين نتطاحن بتطلعاتنا الذاتية ؛ نتحرك بوسائلنا ؛ لتنبه السلطة أننا دائما نملك العصا ، ويد السلطة ليست مرتعدة ؛ فكن واعيا) صفحة ٢٧ .

والبطل في قصة (الأسماك في النهر النتن) – مجموعة حصاة في نهر – دخل السجن (لأنه عارض المظاهرة البلهاء لعن غباء يوم التاسع والعاشر) صفحة ٩٤ ونراه وقد خرج من السجن بعد أن قضي منه ثلاثة أعوام محطماً ؛ حيث تركت هذه الفترة تأثيرها الكبير علي علاقاته الإنسانية مع الآخرين ومع ذاته ومع أفراد أسرته .. وفي النهاية يشعر بالوحدة التي أحالته إلي كائن لا يعرف أين الحقيقة فيتمني لو يرتمي غائصا في النهر حيث يشعر بإرتعادة في داخله كالصقيع .

• الشكل الفني :

• لجأ القاص (محمد كمال محمد) إلي شكلين فنين مختلفين عن شكل القصة القصيرة المتعارف عليها في القصص - محل المناقشة

في هذه الدراسة ـ وأعني بهذين الشكلين :

(١) القصة القصيرة الطويلة .

(٢) القصة القصيرة جداً .

١ ـ أما عن القصة القصيرة الطويلة : ويمثلها قصص (العشق في وجه الموت) من المجموعة التي تحمل هذا الإسم عنوانا لها -تقع في (٤٢ صفحة) . وقصة (زاوية المغاربة) ـ من مجموعة نزيف الشمس ـ وتقع في (٤٢ صفحة) فإن هذا الشكل لم تتحدد معالمه بعد ، حتي يصبح مصطلحا أدبيا له أسسه الموضوعية التي يرتكز عليها ؛ فبعض النقاد يعتبرون هذا الشكل « إمتداد معاصر لفن الأقصوصة القديم » علي حين يري البعض الآخر (أنها ليست إمتداد لفن الأقصوصة .) بل العكس هو الصحيح . وكما هو واضح فإن الرأي لم يرتكز بعد علي شيء ثابت ويحدد د. شكري محمد عياد بعضا من خصائص هذا الشكل ـ من خلال نقاد الغرب وذلك أثناء تعرضه بالنقد لرواية نجيب محفوظ (اللص والكلاب) حيث يقول : وتعتبر « اللص والكلاب من هذا النوع الذي يسميه النقاد الغربيون « القصة القصيرة الطويلة » لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة ؛ وهي وحدة الخط سواء أكان هذا الخط مرتبطا بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات محصورا في زمان قصير أم ممتدا بضع سنوات » . ونقول أن شروط هذا الشكل قد تحققت في قصة (العشق في وجه الموت) . ولم تتحقق في قصة (زاوية المغاربة) لثلاث أسباب :

الأول : تعدد الشخصيات في القصة (الأم/ عزيزة / شعبان / تهاني بنت أم زكريا / الحاج شبانة البقال / المعلم بزوم / الأسطي وهدان / مجاور الأزهر / سلامون النشار) .

الثاني : ترعة الشرقاوية كوبري شط الملح / ميدان الكباس) .
الثالث : إمتداد اللحظة الزمنية .

لكل ما سبق نقول أنها رواية قصيرة أو قل أنها مشروع رواية .

٢ – القصة القصيرة جداً :

* القاص (محمد كمال محمد) يلجأ إلي شكل القصة القصيرة جدا في أكثر من تجربة قصصية منها (البكاء – الفستان - خلف الزمن - الموتي لا ينهضون - ثقوب معتمة – نزيف الشمس) .

والسؤال هو : كيف تعامل الكاتب مع هذا الشكل القصصي المعاصر ؟!

نراه وقد تعامل معه بطريقة جيدة ، كونها تجارب حية ؛ متماسكة ؛ علي الرغم من قصر المساحة بالتجربة القصصية ؛ والكاتب عندما تعامل مع هذا الشكل لم يغفل تلك الخاصية التي ينبغي علي كاتب القصة القصيرة ألا يغفلها وأعني بها خاصية (القص) . فالقص هو الأساس أو السمة التي لا ينبغي التخلي عنها ؛ ولو حدث وتخلينا عنها لفقدنا تلك الصفة الأساسية التي تميز هذا النوع الأدبي عن غيره من الفنون ؛ فعلى سبيل المثال : لو أردنا أن نجرب في المسرح فلابد أن نعلم أن جوهر المسرح هو (الفعل الدرامي) فلو جاء عمل من الأعمال المسرحية وهو فاقد لخاصية (الفعل الدرامي) كنا أمام جنس آخر علينا أن نحدد في البداية ما هو ؟!

- وعليه أقول أن (محمد كمال محمد) عندما إستخدم هذا الشكل المعاصر - وعلي العكس من كتاب آخرين - كان واعيا بهذه النقطة ، أو تلك الخاصية ؛ وعليه فإن الشكل المستخدم لم يبعده عن منطقة القصة بقدر ما قربه منها ؛ وقربه أكثر من التركيز والتكثيف ،

وأعني تكثيف التجربة القصصية ؛ بحيث تعطي الدلالة والتأثير بغير إطالة أو تفصيلات زائدة ؛ فعلي سبيل المثال : وفي قصة (ثقوب معتمة) – مجموعة نزيف الشمس - يقدم لنا الكاتب تجربة قصصية بسيطة الأداء ؛ عميقة الدلالة . الأم تركب الأتوبيس المزدحم .. تشعر بولدها الرضيع وقد فقد القدرة علي التنفس وكأنه قد مات وسط الزحام .. تصرخ : لا أحد يلتفت إليها ؛ فتنزل من الأتوبيس قبل محطة الوصول .. تبصق علي الأتوبيس وتسير علي قدميها « أدارت المرأة رأسها خلفها .. قذفت جدار الأتوبيس ببصقة ومضت تدمدم بالشتائم » في الداخل ظلت الملامح متبلدة .. تحملق العيون في فراغات الرؤوس المتراصة كثقوب معتمة صفحة ١١٠ .

- ونري أن اللغة تلعب دوراً كبيراً عندما يلجأ الكاتب إلي إستخدام هذا الشكل .. اللغة - كذلك - مركزة وموحية يقول : (غاصت هابطة بالطفل تحاول أن تطفو عائمة) فتعبير (تطفو عائمة) يعطي دلالة عميقة الأثر ؛ وكذلك تعبير (كانت العيون ثقوبا معتمة) . إذن - ففي إعتقادي - أن استخدام هذا الشكل لابد أن يتبعه استخدام لغوي مركز ومكثف - كذلك - حتي لا يكون القص عاملا من تلك العوامل التي تؤدي إلي غياب الرؤيا وسطحية التناول .

* وبخصوص هذه القضية استحضر رأيا الناقد « فرانك أوكونور » جاء في كتابه (الصوت المنفرد) وأراه على جانب كبير من الصحة والموضوعية يحدد فيه أن : « القصة القصيرة قالبها يحدد طولها ، ولا يوجد ببساطة أى مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذى تحتمه المادة نفسها ومما يفسدها ، لا محاولة أن تحشى حشواً لتصل إلى طول معين أو تبتر بتراً لتنقص إلى طول معين ،

وأخشى أن أقول أن القصة القصيرة متأثرة بشكل خطير بأفكار محررى الصحف فيما ينبغى أن يكون عليه طولها . وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجنيف وتشيكوف وكاترين ما نسفيلد وكاترين آن وآخرين أن مصطلح (قصة قصيرة) تسمية خاطئة فى ذاته ، فالقصة العظيمة ليس من الضرورى أن تكون قصيرة على الأطلاق والفكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير ، فكرة خاطئة - بالضرورة - إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً فى الطول . إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقى . ودفعاً للبس أقول أننى أحاول أن أغضى من شأن القصص التطبيقى وكل ما هنالك أن القصص الخالص أكثر فنية » (١) .

اللغة الفنية:

* (محمد كمال محمد) على وعى بطبيعة اللغة كأداة إيحاء ، فهو يطوعها لخدمة التجربة التى يريد التعبير عنها ويطرحها أمامنا ، وهذا الوعى باستخدام اللغة يتضح لنا من حيث أنها لغة ذات دلالة ، ليست زائدة عن السياق العام .. رغم ما يشوبها من مباشرة فى مواقف ليست كثيرة بالشكل الذى نلاحظه ملحاً .

– وهى لغة - على حد تعبير د . سيد حامد النساج - (لغة قارة .. لا تبلغ حد الصرامة والجهامة ، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر ، ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والإبتذال تحت أى دعوى أو مذهب أو مبدأ ، وهو لا ينتقى إلا الكلمات المقصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب فى تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ويتمزق الخيط الفنى ويضيع الهدف » (٢) .

وبعد : فلنا دعوة للوقوف على طبيعة اللغة الفنية عند الكاتب (محمد كمال محمد) حتى تكتمل الإضاءة لتشمل عالمه القصصي الواسع . مجلة القاهرة – مارس يوليو – ١٩٩١ .

•الهوامش

* تتناول الدراسة المجموعات القصصية الآتية :

(أ) ـ العشق في وجه الموت ـ قصص قصيرة ـ ١٩٨٢ م ـ دار المأمون للطبع والنشر القاهرة .

(ب) ـ نزيف الشمس ـ قصص ـ ١٩٨٥ م دار المأمون للطباعة والنشر ـ ١١٠ صفحة .

(ج) ـ حصاة في نهر ـ قصص ـ ١٩٨٣ م ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٦٤ ١٦٨ صفحة .

(د) ـ سقوط لحظة من الزمان ـ قصص ـ ١٩٨٧ م ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٢٢ صفحة

١ ـ الصوت المنفرد ـ فرانك أوكونور ـ ترجمة د . محمود الربيعي ـ المكتبة العربية ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٦٩ م ـ المقدمة من ص ٩ إلى ص٣٨ .

٢ ـ الأعمى والذئب واللقاء المستحيل د . سيد حامد النساج ـ فصول ـ المجلد الأول ـ العدد الثالث / أبريل ١٩٨١ م صفحة ٢٦٨ .

٣ ـ فرانك أوكونور ـ المرجع السابق / صفحة ٢١ .

٤ ـ د . سيد حامد النساج ـ المرجع السابق / صفحة ٢٧٠ .

[illegible]

كاتب مجموعة قصص [illegible] الأصبع والزناد » من كتاب القصة المشهورين . وتمثل قصص [illegible] .

وفي جميع هذه الميادين ترى لأبطالها [illegible] وصوتا [illegible] داخل اطار كل قصة تصارع قيودا ترزح فيها محاولة [illegible] منها . [illegible] ذلك سبب أناتهم ودموعهم وحيرتهم . لقد حاول المؤلف [illegible] هذه [illegible] أبطاله .

تصفح ٢٢/ .

[illegible] هذه الملامح في باقي القصص . وفي قصة شيء صغير (فظلت [illegible] إلي [illegible] .. ص ٥٩) وفي قصة [illegible] ٧١) وفي قصة بلا هزيمة (أين [illegible] أنه اجتذب خالي إلي [illegible] (خيل إلي أن شيئا ما ينطق في هذه النظرات .. ص ١٢٣) . وفي قصة ضوء الحياة (كان شيئا أشبه بالحزن العظيم المستسلم .. ص ١٣٥) .. الخ .

وهكذا نجد جميع أبطاله يرزحون في أغلال ذلك (الشيء) الذي ينوء به كواهلهم ، وبالمذلة يكسو ملامحهم وبالبطالة والفقر يغل أقدامهم .. وبعد أن طال عرض المؤلف لعدد كبير من قصص هذه المجموعة ، بات واضحا أن ذلك (الشيء) أو القدر يثقل كاهل المؤلف أيضا ، بل يلح عليه بطريقة سافرة . وظل بدون تحديد حتي وضح المؤلف معالمه في قصته (الجدار الأخير) . أنه قبضة ظالمة تشد أبطاله لتقيدهم في أماكنهم كلما رغبوا في التمرد والتغيير إلي الأفضل .. لقد سلمهم قدرهم إلي هذه القبضة الظالمة ، فأحيانا تغل الذرا ع والساق ، وأحيانا تشنق الرقبة !!

وإذا كانت تلك محاولة لاستشكاف المضمون في قصص هذه المجموعة ، فان هناك من السمات الظاهرة ما يشترك فيه معظم تلك القصص ، وبعض هذه السمات يعد من قبيل الوحدة الفنية والبعض الآخر يعد من قبيل المزالق الفنية . ومن الأولي أن تعكس تلك القصص في مجموعها أحداث بيئة ضيقة تقطن أقليم دمياط في طابع الواقعية النقدية للأحوال السائدة ، وفي سبيل ذلك تفضح النظام الاجتماعي القائم وآثامه . ومن الثانية ـ المزالق الفنية ـ أن المعاني والقضايا التي أثارها أبطالنا تعكس ثقافة أبطاله التي تعتبرها أفرازات بيئة .

ولذلك لا نعجب لوصاية المؤلف علي أبطاله الظاهرة بجلاء ، حتي ليتضح أن المتحدث دائما هو المؤلف لا الأبطال الذين أتضح عدم قدرتهم علي تحمل المعاني الكبيرة التي أراد المؤلف أن يحملهم أياها .

ومن بين المزالق الفنية روتينية التناول فالمؤلف كان نساجا نسج

لنا خمسة عشر ثوبا من خيوط متحدة في اللون والصنف ! .. ومنها أيضا أن أبطال القصص لهم أسلوب خطابي غزير المعاني ، وقد نسي المؤلف أن قمة الفن في التعبير هو أن نقول أشياء كبيرة بكلمات بسيطة وصور إنسانية أقرب إلي السليقة منها إلي الصنعة المعقدة التي توحي بالافتعال .

وآخر هذه المزالق أن القصص تعوزها اللمسات الصغيرة الموحية مثل تلك التي استعملها المؤلف نادرا في قصة (الأصبع والزناد) ، ذلك أن الدلائل الفنية في القصة القصيرة أن تكون قادرة علي أن تكشف بنسيجها الفني عن أدق الدلالات النفسية أو الاجتماعية باختراق مظاهر الحياة العادية إلي ما يربطها ببواطن السرائر ايحاء لا تصريحا ، وتلميحا بالقرائن لا سردا ، وتبريرا بالمواقف لا بالشرح .. ولهذا كانت اللمحة الخاطفة والموقف النفسي المركز من سمات الشعر والقصة القصيرة معا .

ونرجو أن يتسع الحيز لعرض بعض هذه القصص للتدليل علي وجهة نظرنا .

ففي قصة (الأصبع والزناد) نصادف توفيق ، أحد أفراد طابور المتعطلين المترقبين فرصة العمل .. لقد استقال من عمله بتفادي نقله من دمياط حتي يظل بجانب زوجته الدمياطية ، وكانت النتيجة الأولي لقراره معاناة الحاجة والحاح المشاكل اليومية للحياة .. حتي زوجته المنحرفة ضاقت به وكرهته ، ودلل المؤلف علي كراهيتها له بحدث مركز نري فيه الزوجة تدوس بقدميها ملابس زوجها المتسخة في غل . لذلك كان توفيق مثقل الكاهل والملامح ، فهو حزين مقهور يطل من قسماته (شيء) .. أنه ملامح تلك القبضة العاتية التي تطارد أفراد الطبقة الدنيا

والمؤلف وإن كان قد أظهر براعة في نقل البيئة وظروفها للقارىء - بأسلوبه - نقلا فوتوغرافيا ، ودق ناقوس الخطر تحذيرا من تلك القبضة الجائرة التي تنال من كرامة الإنسان وكيانه كانسان وتخلخل الروابط الإنسانية وتزلزلها لتلقي بها في النهاية إلي مأوي حقير ، الا أنه - مع ذلك يعوزه التركيز علي قطاع واحد يشد القارىء إليه .

وفي قصة (شيء صغير) نصادف وسيمة ، الخادمة التي حضرت إلي رأي البر مع أسرة مخدومها . وفي المصيف حققت أملا طالت مداعبته لخيالها .. لقد أشترت عقدا بسبعة قروش لشقيقتها ، كان ذلك العقد شغلها الشاغل في رقدتها ويقظتها .. ويوم مغادرة المصيف تسقط حقيبة الأسرة من سطح السيارة أثناء سيرها إلي قارعة الطريق ، وتتوقف السيارة لتجمع الأسرة متاعها المبعثر .. وهنا تفطن وسيمة إلي الصرة وبها العقد الذي طالما داعب خيالها . وحينما حاولت أعلان رغبتها هيابة لتلاقط الصرة وبها العقد من فوق الأرض ، يكون مصيرها الزجر والنهر . لقد طالعها (شيء) ما .. تلك القبضة الجائرة اللعينة لتعترض طريقها ، كما سبق أن فعلت مع أمها ومعها أيضا من قبل حينما رغبت أن تكون مدرسة (أبلا) فحولتها القبضة ذاتها إلي .. خادمة . وهذه القصة المركزة الأسلوب الموحية الاحداث هي بلا شك رائعة ، بل أروع قصص هذه المجموعة .

وفي قصة (الطريق الآخر) يعرض الكاتب لظاهرة الرشوة كوسيلة لانجاز مطالب الكادحين المتعثرة في دواوين الحكومة . وفيها لم نستطع أن نتعاطف مع أحد من أبطال القصة ، ونضع - لزاما - في مقابلتها قصة (صحن الصيني المكسور) لغنيم محمد غنيم التي نالت الجائزة الأولي لنادي القصة عام ١٩٥٧ ، وهي تتناول بالتحليل ظاهرة

الرشوة ذاتها في اطار متشابه وفي قالب فني رائع متسق الأحداث ، لا تلبث أن تتعاطف فيها مع صاحبه المشكلة .

وفي قصة (جنحة) يعرض الكاتب لموقف « تربي الجبانة » الذي يدفن الموتي دون تصريح سابق بالدفن . وكذلك موقف أرباب الجثث . وركز الكاتب علي سبب المشكلة : القصور الشنيع في مرافق الخدمات التي تستبد بالكادحين ، فمثلا مفتش الصحة يبحث عنه أهل الميت في مكانه النائي للتصريح بالدفن فلا يجدونه ، وبعد أن يدفنوا الجثة يبلغ هو الشرطة !! وينتهي الأمر إلي قيد الواقعة جنحة بالمادة ٢٣٩ عقوبات ، وهذه المادة الأخيرة لا تنطبق علي حالتنا هذه ، فهي خاصة بجثث القتلي فقط . أما حالتنا هذه التي يعاني العامة منها فعلا فلا ينطبق عليها قانون العقوبات ، وإنما ينطبق عليها قانون خاص لا يمت بصلة !!

وفي قصة (الكم الفارغ) يصور لنا المؤلف « نوفل » الذي خسر دعوي تعويض عن اصابة عمل في مضرب الحاج عزوني نجم عنها بتر ذراعه بعد خدمة دامت تسع سنين . وقد صدر الحكم في الدعوي ابتدائيا ضد «نوفل» وبالطبع لصالح الحاج عزوني . وهو لذلك يسب جميع الموظفين بالمحاكم ، حتي القاضي نال منه أقذع السباب بوصفه قاضيا جائرا . وفي نهاية القصة يفتعل المؤلف حادثة يكون « كم » نوفل فيها هو الفيصل بين نجاة القاضي ومماته ، إذ تعلق به في لحظة سقوط ويشعر القاضي في هذه اللحظة بالندم !!

وقد كان الحكم الجائر - في تصور نوفل - هو تلك القبضة الظالمة التي تغل الساق والذراع المتبقية !! .. وبالطبع يشفع لنوفل في

هجومه الجائرعلي القاضي آفاقة المظلمة وجهله بطبيعة العمل القضائي وتقاليده . لقد تظلم نوفل من الظلم فظلم ، لأنه يجهل أن لكل قضية طرفين علي الأقل ، ودائما - دون استثناء - يصدر الحكم لصالح طرف واحد !! .. وعلي أية حال فنوفل لا يمثل واقع طبقته في هذه الخصوصية بصدق ، ذلك أن أفراد طبقته الكادحة تولي القضاء احتراما يقترب من التقديس . لقد رايت - بعيني - أخوانا لنوفل يخلعون نعالهم علي أعتاب حجرة القاضي !!

وفي قصة (الجدار الأخير) نصادف ضيفا يبيت ليلته في حجرة بمدينة دمياط . وفيها يصادف رجلا يلقاه لأول مرة ، ومن حديثه تعلم الكثير عن شخصيته .. أنه يبحث عن حياته وفاهيت . لقد غادر المستشفي ، مستشفي المجانين بعد أن استرد عقله ليجد حبيبته في أحضان رجل آخر .. والصديق يهرب من طريقه ، والقريب يلقاه بارتياب أما الأهل فيحذر وتحفظ . وأخذ يحلل الأمراض العقلية وأسبابها وأغراضها ، محاولا القاء الضوء علي ذلك (الشيء) الذي تابعه القاريء لاهثا في باقي القصص ليوضحه المؤلف في هذه القصة بأنه قبضة جائره تشد هذا الرجل لتقيده في مكانه كلما رغب في التغيير إلي الأفضل . ان ما تحتويه القبضة في هذه القصة هو العقل !! فصرفت الناس عنه حذرا ، وانصرف هو عن نفسه هزيمة ، حتي بعد أن عاد إليه عقله !! .. ان القبضة الظالمة تلاحقه . فهي قدره ، بل قدر الطبقة الدنيا بأسرها .

سعد عبد العزيز

الأصبع والزناد
رؤية جديدة في القصة القصيرة

ربما كان من الضروري لكي نفهم أديبنا محمد كمال محمد ، ونفهم عالمه الأدبي الذي يقدمه لنا من خلال كتابه « الأصبع والزناد » أن نركز الضوء علي طبيعة جدله الدرامي الذي يتألف من عدة عناصر .. منها عنصر المرأة ، وعنصر الاحساس بالطفولة وأخيرا عنصر الأحساس بالإهانة والانتهاك الشديد .. فمن خلال هذه العناصر تتولد عمليات البناء والتشكيل في دنيا القصة عند محمد كمال محمد .

وجدير بالذكر أنه ينحت شخوصه من صميم واقع بالخشونة والحدة والحساسية .. ذلك الواقع الذي يحيله - بحاسته الفنية - إلي خيوط متشابكة معقدة لا تخلو من نفحات رومانسية حالمة ، تثلج الصدور المقروحة ، وتروح عن النفوس المكدودة .. ففي عالمه قد نحس قيظ الحياة وسعيرها ، وقد تلفحنا هبوة عليلة نستروح نسماتها .. فمثلا حين ننظر إلي قصة « الأصبع والزناد » .. نستطيع أن نفطن إلي طبيعة الأنثي عند الكاتب .. وكيف تشكل بأشكال مختلفة ومن ثم ، فهو هنا يعرض شخصية « فكرية » زوجة توفيق ويكشف النقاب عن دورها المأساوي في حياة توفيق ، وكيف أنها أس نكبته .. فقد كانت قادرة علي تحويله إلي إنسان أشبه بالآلة الصماء .. فهو يطيعها ولا يعصي لها أمرا ويخضع لأوامرها بطريقة لا واعية فمثلا أرادت المصلحة التي يعمل بها ترقيته ونقله إلي القاهرة .. فما كان منها إلا أن وقفت أمام ترقيته ونقله بكل عناد وصلف .. لقد فرضت عليه أن يتجمد في بلدتها

دمياط فلا يتزحزح عنها ويظل مستمرا في مكانه . ولم تقتنع بتقوقعه وانكماشه ، بل راحت تحرضه علي تقديم استقالته حتي استجاب لها واستحال في نظر الجميع إلي إنسان عاطل فاشل ضعيف ظل يتقلص ويتـــآكل شيئا فشيئا حتي تلاشي تماما .. وتتجلي قدرة الكاتب في تجسيده لأحاسيس الخيانة والكراهية والاحتقار .. فرأينا كيف ضربه معاون المباحث من أجل فكرية وكيف تخيل ضيفهم شخصية فكرية وهي قابضة علي البندقية ذات الفوهة الواسعة وهي تتخفي وراء ثوبها المعلق لتصوبها إلي رأس صديقه النائم وقد زحفت بإصبعها ذي الظفر العنابي نحو الزناد .

ولئن كان الكاتب قد صور شخصية « فكرية » علي هذا النحو ، فانه لا يريد أن يقول كل شيء عن المرأة في هذا الشأن وإنما كانت فكرية تمثل نصف الحقيقة ، أما النصف الآخر فهو الجانب المضيء من المرأة المـمثل في قصة « بلا هزيمة » فهنا نجد البطل يغرق في حبه ويتحدي بالحب الكل والأهل والخلان .. لقد أراد أن يسعد بحبه حتي لو كان منبوذا من أهله .. كل جريرته أنه أحب امرأة فقيرة مسكينة تأكل بجسدها فانكروا عليه هذا الحب وانكروا عليه الزواج منها .. أنظر إلي حديثه لابن شقيقته الذي جاء ليبارك هذا يقول : « ان حبها امدني بطاقة كبيرة من القوة وحب النضال لأواجه الفقر الذي صنعوه لي بعد ما قطعوا عني كل عون .. صفحة ٨٣ » .. ومن ثم فهذه المرأة جديرة بالحب .. لأنها جعلته لا يشكو من ضيق ولا يشعر بحاجة إلي الغير رغم راتبه الصغير ونفقات معيشته .. وينتقل الكاتب إلي تصوير جانب آخر من جوانب طبيعة المرأة في قصة « ضوء الحياة » فهنا يحكي عن تجربة

حب بين فتي يدعي « خليل » صاحب دكان البقالة وفتاة تسمي « بريكسان » فلتنظر ، ماذا حدث بينهما ؟

لقد رفضت هذه الفتاة حب خليل الذي طال أمده .. بمجرد أن رأت هذا الشاب موظف البنك وحيد أمه وأبيه .. أي بمجرد ما التقت بشاب واقعي يؤمن بقوانين الأشياء المحسوسة الملموسة المباشر .. أن واقعية الفتاة هنا إنما تنسحب علي جميع أفراد جنسها .. ذلك ما يقصده الكاتب بالضبط .. فجدير بالذكر أنه وضع شخصية المرأة في موقف حرج للغاية .. أي حين جعلها تختار شريك حياتها وتختار نوعية الحياة التي أرادتها مع شريكها .. وهنا تبدو المرأة منسلخة عن كل المساحيق التي تخفي طبيعتها تبدو عارية فتكشف عن حقيقتها . بلا رتوش أو زيف أو افتعال ومن ثم ، فلا غرابة إذا رايتها تأخذ قرارا واقعيا صرفا بعيدا عن أية عواطف أو خيالات .. لقد اختارت الشاب الذي يعمل بعلم الحساب ، وينظر إلي الأشياء نظرة أرقام وأعداد .. وهي في ذلك لا تراعي الشخص الذي أحبها حبا جما .. الشخص المثقف الرهيف الحساسية الذي ينفق معظم وقته في قراءة الأدب بجانب مهنة البقالة ، في ذهنه ووجدانه كالملاك كالشعاع كالروح الطائر .. إنها هنا تقيس حياتها قياسا نفعيا براجماتيا خلوا من أية عاطفة أو رومانسية فلا تخلط بين قوانين الواقع وشطحات الخيال وعلي هذا ، فهذه القصة أصدق تعبير عن واقعية المرأة وميلها لكل ما هو حرفي ونفعي ومباشر .. كما تكشف القصة عن رومانسية الرجل الذي ظل يحلم في حبه حتي بعد فشله فيتمثل عند « أديبنا » في المرأة القابلة للتآكل والانسحاق ، فهي تتلقي ضربات الزمن القاسية دون

[illegible]

[illegible] المتورمة بالنقود .. ومن ثم استطاع الكاتب أن يصور لنا امرأة [illegible] [illegible] دون [illegible] أو [illegible]

أما [illegible] الثاني في تأليف [illegible] الدرامي فيتمثل في الأحاسيس بالطفولة .. فعالم الطفولة عند « كاتبنا » هو عالم البراءة والسماحة

والعفوية .. ولعل قصة « شيء صغير » تحكي عن الحياة التلقائية السمحة التي تمارسها بطلة القصة « وسيمة » فهي صبية تعمل شغالة .. وتتمنى أن تهدي شقيقتها العقد الأحمر ذا المشبك المعدني الذي اشترته لها بسبعة قروش وحفظته في صرة ملابسها .. أن وسيمة تعد نفسها للعودة إلي القاهرة لتقابل شقيقتها هذه بعد أن قضت مع مخدوميها أسبوعين برإس البر ومازالت تنهمك في اعداد الحقائب حتي داعب اليوم جفونها وراحت تحلم بما يجري في عالمها الواقعي من صور واحداث أهمها شراء العقد الأحمر وتتألم وسيمة لمدي الفارق بينها وبين البنات اللواتي ينعمن بالأشياء التي تحرم منها ، وسرعان ما تعود إلي يقظتها وتنهمك في إعداد حقائب السفر .. وتتحرك العربة وفي أثناء الطريق تتوقف فجأة فقد سقطت حقيبة كبيرة تناثرت محتوياتها علي الجانبين ... وانتفضت وسيمة مذعورة فقد اكتشفن ضياع « الصرة » التي تحمل في جوفها العقد الأحمر ، ومن ثم انطلقت تفتش عنها في عرض الطريق الأس الذي أغضب الجميع فراحوا يقذفونها بأقذع الشتائم والسباب .. وكان لضياع العقد وقع الصدمة علي وسيمة .. فهي لم تعد تحلم ولن تعود إلي عالمها المليء بالخيالات والأماني والأفراح مرة ثانية .. أنها الآن تجهش بالبكاء حزنا علي ضياع العقد الأحمر .. أي حزنا علي ضياع أحلامها ودنياها ..

أما العنصر الثالث في الجدل الدرامي .. فهو يتمثل في الأحساس بالاهانة والانتهاك الشديد .. ولعل قصة « الأصبع والزناد » تنطق بهذه الأحاسيس .. فنلاحظ – بادىء ذي بدء – أن علاقة فكرية

بزوجها توفيق علاقة هدم واذلال فهي لم تكتف بأن صنعت لتوفيق الجمود والتحجر حتي صار عاطلا فاشلا ينتظر قوت يومه من الوقوف أمام المصنع ثلاثة أيام ليلتحق بالعمل فيه بلا فائدة .. بل كانت تعتصره اهانة واذلالا حين أعربت عن احتقارها له بأن اخذت تدوس بقدميها ملابسه المتسخة وتركلها بعيدا لتخفيها عن عينيها ودون أن تعمل علي غسلها له .. كانت حتي تكره رائحة عرقه !

وبعد .. فكنت اسأل نفسي مرارا وتكرارا : ما السر في ضعف النتاج القصصي عندنا ؟ ولماذا يتخلف ولا يصعد إلي مستوي النتاج الأوربي ؟ وكنت اتذرع بأسباب منطقية أحياناً وأسباب غير منطقية أحيانا أخري .. فاقول ربما كان السبب في افتقار الأدباء إلي الالمام بالتراث الأدبي الذي هو أضخم وأعظم تراث عرفته الأمم .. وربما أوعز الضعف إلي جهلهم بلغة أجنبية وعدم أطلاعهم علي الآداب العالمية .

والحق أنهم ضعفاء لجهلهم بالتراث وجهلهم بالخبرة الإنسانية العميقة لكن أجدني أستثني في ذلك حفنة قليلة جداً : فهي أقل من القليل .. من هذه الحفنة محمد كمال محمد الذي أسأله عن سر تفقهه في التراث واستيعابه لدقائق الألفاظ وسيطرته علي أداة التعبير .. ومنه عرفت أنه بمحض الصدفة أكتشف أن والده كان يمتلك مكتبة تضم أمهات الكتب .. فما كان منه إلا أن راح يغترف منها ما أفاده في عمليات التعبير والخلق .

جريدة المساء ١١ يونيو ١٩٧٨ .

مجلة القصة سبتمبر ١٩٧٨ - كتاب ابداع الشبان وابداع الشيوخ في دنيا الأدب .

محمد كمال محمد

وفن القصة

عبد الغنى داود

لم يتسع لى ان أقرأ أعماله الأولى وهى كثيرة (ثلاث روايات) ... « أيام من العمر ١٩٥٤ ، دماء فى الوادى الأخضر ١٩٦٧ ، الأجنحة السوداء » ١٩٦٩ وخمس مجموعات قصصية « الحياة أمرأة » ١٩٥٦ « الأيام الضائعة ١٩٥٧ ، أرواح وأجساد ١٩٥٨ ، « حب وحصاد » ١٩٦٠ ، « الأصبع والزناد ١٩٦٥) ..

وكانت بداية تعارفنا مجموعته القصصية المتميزة « الأعمى والذئب » ١٩٨٠ تلتها روايته القصيرة « الحب فى أرض الشوك » مضافا اليها خمس قصص قصيرة ١٩٨٠ ثم مجموعاته القصصية التى تبدأ بروايته القصيرة « العشق فى وجه الموت ١٩٨٣ ومجموعة قصص اخرى ، « والبحيرة الوردية » ١٩٨٣ ، « حصاة فى نهر » ١٩٨٣ « نزيف الشمس ١٩٨٥ » واخيرا « سقوط لحظة من الزمان » ١٩٨٧ .

وفى كل هذه القصص نجد الأهتمام بالحدث ، وخلق الجو والأحساس بالمكان التى تدور فيه الأحداث ، والتقاط الشخصيات المنسحقة التى تقع دائما فريسه لقدر أو ظروف اجتماعية ، واحيانا سياسية متعسفة .. والكاتب مهتم كثيرا باكتمال اللقطة حتى وإن تم الحكى بشكل تقليدى .. وغالبا ما تنتهى القصص بفراق أو أسي يفطر القلب ، وأحيانا تنتهى بدماء وقتل وعنف بعد قهر طويل مكبوت ..

والكاتب مغرم بالبحث عن الأماكن المتميزة والاجواء الخاصة التى تدور فيها أحداث قصصه كحارات المدن الصغيرة ومحطات القطارات ومواقف الاتوبيسات والتاكسيسات والكبارى وريف قرى

شاطئ البحر .. والناس دائما فى قصصه إما على سفر او عائدين بعد غيبه طويلة .. أو يبحثون عن الخلاص بالخروج من واقعهم المرير والانتقال الى مكان آخر لعل فيه النجاة أو الخلاص . واغلب القصص بها سفر (قطار - اتوبيس - سيارة) وفراق للأحباء او هجران بين الآباء والأبناء أو من تربطهم الروابط والذين يسقطون ضحايا لانفصال الأبوين او لموت احدهما .. والقصص مليئة بأبناء حيارى وحزانى وآباء يعانون الوحدة ونساء يشقين لكسب العيش .... وعلاقات متقطعة لا تكتمل وصمت ولا بوح .. ولا يبق سوى الوحدة والفراغ .. أما الأبطال فمهانون مستلون منسحقون يبحثون عن الانتقام من العدوان الواقع عليهم ، وحتى ولو تم ذلك فى خيالهم .. كذلك تمتلىء قصصه بالصبية اليتامى أو المشردين أو المقهورين بذل الحاجة - الى الحنان والعطف ، أو الحاجة الى من يسندهم فى مواجهة الحياة والكاتب حريص على تصوير لقطته بأمانة كاميرا السينما ذات الصور الحية المتحركة وليست كاميرا الفوتوغرافيا الثابته الجامدة فهو مثلا عندما يغوص فى عالم الساقطات تكتشف امكانيات دراسته العميقة لهذا العالم ومعرفته لخباياه ، والإشارة الى أسباب سقوطهن مستخدما (الفلاشات) فى سلاسة ، واللقطات المكبرة ، والعامة فى براعة .. كما فى قصة (الفستان) فى مجموعة « نزيف الشمس » (والعواء) ، (وفى المنعطف) فى مجموعة « سقوط لحظة من الزمان » ، وقصة « صفحة من كراسة الليل » من مجموعة « البحيرة الوردية » التى تكاد تكون معالجة سينمائية كاملة . .

وعندما يقدم قصصه عن الصبية الحيارى والمشردين يقدمها من خلال عيون الصبى البريئة ، ويرتد الكاتب صبيا يحكى ويصف من خلال عيون الصبى الذى تنقصه التجربة ، ويضفى ذلك على الأشياء سحرا

خاصا .. أما عندما يدخل عالم زحام الاتوبيسات الخانق فهو يجسد مشاعر الجحيم والسلوكيات الجهنمية التى يقهر فيها البشر من قسوة وعدوان ولا مبالاة ، وفقدان لإنسانيتهم ضد بعضهم الاخر .. وتمتلىء كثيرمن قصصه بمن أصيبوا بالشيخوخه ، أو بمن يقفون على مشارف هذه الشيخوخه بملاهم الرعب منها ، وما يصاحبها من عجز واعتماد على الأخرين كما فى قصص « الانحدار واليد المقطوعة » ، الساق ، طبول الصمت ، العزيزة فى مجموعة ، « البحيرة الوردية » ..

ورغم أن قصصه لا تحمل أبعادا ايدولوجيه أو ميتافزيقيه ، وتركز لقطاته على وجيعة الإنسان وانفطار قلبه ، وعلى عذابات البشر وما يعانونه من وحدة واغتراب نفس وأحلام مجهضه ويقظه ممزقه وحس أسيان .. إلا أن قصة « النصف الآخر من الليل » من مجموعة « البحيرة الوردية » .. تجد صورة الارهاب والديكتاتورية التى عاش تحت وطأتها الانسان المصرى وفى كابوسها فترة طويلة من الزمان .. وهى بمثابة شهادة حية ومؤثرة ، ولقطة نادرة تعتبر وثيقة هامة على ذلك العصر أما قصة « الموتى لا ينهضون » فى مجموعة « نزيف الشمس » فتحكى عودة المقاتل مهزوماً من الجبهة عام ١٩٦٧ ، واسراع أخيه ملهوفا لينضم الى المظاهرات التى امتلأت بها الشوارع ... مطالبة بعودة الزعيم الذى تنحى عن زعامته بعد الهزيمة - غير عابئ بجراح أخيه أو مكترثا بالهزيمة التى كان اخوه أحد ضحاياها ، وفى قصة حلقات الانهيار فى مجموعة « البحيرة الوردية » يربط أتوبيسا مكتظا بالبشر يغرق فى النهر بالعبور فى ٧٣ من خلال بطل قصته الذى فقد نظارته ، ومن ثم فقد الرؤية ، ويظل يبحث عنها فى زحام الاتوبيس وهو متأكد ان الأقدام قد دهستها .. ثم يسقط الأتوبيس فى النهر ، وتلقى

مجموعة جرحى الأتوبيس فى المستشفى ، ويكتشف كل منهم ضياع شئ من اشياء ، ويفاجأ البطل ان نظارته مع أحدهم فيستعيدها بلهفة ، وتبدأ رؤيته من جديد للواقع ، وقصة (الحقيقة لا تدق الاجراس) من مجموعة « العشق فى وجه الموت » التى تروى خيانة احد المناضلين لرفيق نضاله ، وايقاعه بابنته .. الى أن يخرج المناضل من المعتقل مجروحا بالزوجه الخائنة والأبنة التى غُرر بها .. ويتربص برفيق النضال السابق حتى يظفر به ، وقبل أن يطلق عليه رصاصته يكون رفيق النضال الخائن قد فارق الحياه من الذعر .. والقصه تضئ جانبا من جوانب حياتنا السياسة وتاريخ بعض الحركات النضاليه فى مصر ..

ولا أدرى من اين استخرج الناقد (د . سيد النساج) كلمة (كتاب الحلقه المفقودة فى القصة القصيرة المصرية) واطلقها على القاص الفنان (محمد كمال محمد) حين يقول (مجلة فصول / العدد(٢) ١٩٨١) أنه واحد من كتاب الحلقه المفقوده في القصه القصيرة المصرية) ! ونتسائل : من هم كتاب الحلقه المفقودة ؟ ، ولماذا أطلق الناقد هذه التسمية عليهم ، ؟ ولماذا أصبح (محمد كمال محمد) من كتاب هذه الحلقه المفقودة ؟ .. هل لأنه - وينطبق ذلك على كل كتاب هذه الحلقه المفقودة الذين لم يسمهم الناقد بالاسم - كما يذكرنى مقاله فى مجلة « فصول » عن القاص (محد كمال محمد) الذى سبق الإشارة إليه : (تختلف ظروفه وحياته (أى الكاتب) عن كثير من الكتاب ، فهو لم يعمل بالصحافه قط ، والصحافة بدورها - لم تفكر أن تحتضن إنتاجه ، او تعلن عنه ، او تسقط شيئا من الضوء على مؤلفاته ، وتعدى الأمر الصحافة الى غيرها من ميادين العمل ، فهو لم يعمل عملا منتظما ومتصلا وقد تعدى الخمسين من العمر ، وكادت كتابه القصة

القصيرة - في أغلب الاحيان - تصبح المصدر الرئيس للرزق والعيش ، على الرغم من ضـآلة عائدها) .. ترى هل هذا الذى ذكره عن الفنان (محمد كمال محمد) هي مواصفات كتاب الحلقة المفقوده هذه ؟ .. ليت الناقد أشار الى الأسماء التى تنطبق عليها مواصفات كتاب الحلقة المفقوده هذه ؟ . وكان من نتيجة الأسباب التى ذكرها الناقد في الفقرة السابقة ان أصبح كاتبنا : علي المستويين الأدبي والاجتماعي لم يشعر به أحد ، ولم يحسى بمأساته انسان او فنان او ناقد .. لم تكتب عنه كلمة بل لم يشر إليه مجرد اشارة ولم يذكر اسمه في اي دراسة جامعية أو نقدية او ادبية) وهنا يذكر الناقد الدكتور سيد النساج انه نوه بنتاجه وبقيمته الفنيه في « الاهرام » عدد ٨ ابريل ١٩٨٠ ص ١١ مقال (قصاص أغفله النقاد) .. بعدئذ تتابعت الكتابات حوله ، ونوقشت قصصه في البرنامج الثاني باذاعة القاهرة - ويستأنف الناقد استكمال إدلاءه برأيه ، ويقول في نفس المقال - مع أنه يكتب القصة القصيرة والرواية منذ الخمسينات كما رأينا .. وبرغم ما كان يُقابل به من تجاهل النقاد . فإنه ما يزال يكدح في ميدان الكتابة القصصية باصرار وعناد فائقين ، وهنا وضع الناقد يده على الحقيقه الجوهرية وراء تميز هذا الكاتب الفنان دون ان يتأملها .. وذلك لأن المقال الذى قدمه عن مجموعته « الأعمى والذئب » في مجله « فصول » التي سبق ذكرها تتسم بوجود نوع من المسافة بين الناقد والفنان ، وبالمدرسية فالناقد يلقن الفنان دروسا تقليدية في فنون الكتابة القصصية ولم يقف وقفة المتأمل أمام هذه الظاهرة المتميزة .. اذ كيف تسنى للكاتب ان يداوم على الكتابة منذ الأربعين ، وعلى النشر منذ الخمسينات حتى الآن ، وعلى نفقته الخاصة دون ان يفقد إيمانه بنفسه وإيمانه بما يكتب وسط

دهاليز التجاهل واللامبالاة والخسائر المادية ، وأقسى منها المعاناة النفسية والوجودية .. فاذا بالناقد ـ ولم تكفه كل الوان المعاناة تلك ، ويضم كتابه الى ما اسماه كتاب (الحلقة المفقودة) وكأنه يُصدر حكما بالاعدام عى مجموعة معينة من كتاب القصة القصيرة لم يحددها بالاعدام ، وكاتبنا من بينهم !! ألم يفكر الناقد كيف تسنى لكاتبنا ان يتجاوز كل تلك المحن ويعبرها ؟ ! ، ويستمر كاتبا واعيا حساسا ميصرا ما حوله .. راصدا أدق المشاعر فى حدة ولوعة بالفن ؟ ! ..

ان الناقد يشير بمقولته هذه فى مجلة « فصول » كوامن الوجيعة والألم لما آلت اليه حركتنا الادبية واغلب الكتاب يواجهون بالصمت او اللامبالاة او التجاهل فيما عدا كاتب أو حد فى القصة ، وشاعر أوحد ، وروائي أوحد وكاتب مسرحي أوحد .. وكأننا نعيش عصر (الأوحد) !! والبقية اصفار على الشمال .. وقد حاولت مجموعة من الكتاب ـ خاصة من يعملون بالصحف والمجلات ، وأقرب الى مراكز الضوء والبريق ، ومنهم صحفى يمتلك دارا للنشر ، ومليونير أصبح فجأه كاتبا مسرحيا .. ومن يعلم ربما أصبح كاتبا روائيا بأمواله الكثيرة !! أن يجمعوا حولها عددا من النقاد تطبل أوتقيم وتنشر ما تقدمه هذه الشلة او هذا الصحفى او غير .. لكن هذه الشلة – لحسن الحظ ـ لم تستطع ان تصنع تيارا او ادبيا ، او تخلق حركة ثقافية ، وظلت الاضواء مسلطة على افراد بعينهم لا يتغيرون دون خلق حركة أو تيار نقدى او أدبى !

(محمد كمال محمد) الحاصل على جائزة الدوله التشجيعية في القصه عام ١٩٨١ والذي يملك رصيدا كبيرا من الكتابة (خمس روايات وعشر مجموعات قصصية) ورغم هذا يحكم عليه الناقد (د . سيد

النساج) بانه واحد من كتاب الحلقه المفقوده في القصة القصيرة المصرية .. هذا الحكم الذي لا يؤدي الا إلي معني واحد هو ان هذه الفترة او هذا العصر الذي يعتبر فيه هؤلاء الكتاب الذين يسميهم كتاب الحلقة المفقوده هو عصر مفقود وفترة ساقطه من التاريخ يتوقف الزمن خلالها عن الدوران وكانه زمن اللعنة الذي جسده كاتبنا وأبرزه جليا في روايتيه « الحب في ارض الشوك ١٩٨٠ » « والعشق في وجه الموت ١٩٨٣ .. فبطل الروايه الاولي (زايد) - وهي الرواية التي حذف منها الناشر ثلاثة فصول من القسم الاول « وثلاثة فصول من القسم الثاني وهي فصول ستة عالج فيها الكاتب حرب اليمن .. وهزيمة ٦٧ ، وستنشرالرواية كاملا في تونس بعنوان « المعدمون » - اذ ان (زايد) هذا شخص يلاحقه لعنة ما .. اذ يتسبب في تعاسة من يحبها (ميادة) وموت ومقتل احبابه واصدقائه دون قصد .. فلعنته تمس كل من يقترب منه أو يحبه والرواية بانوراما عريضة لفترة الستينيات وهزيمة ١٩٦٧ - تدور أحداثها في القري والمدن الصغيرة القريبة من شاطيء البحر .. ومتعددة الشخصيات ، ورغم حذف ستة فصول منها إلا أنها ظلت محتفظة بتماسكها .. وهي أقرب إلي الشكل الملحمي برغم تنسيبها لبطل واحد .. أما بطل الرواية الثانية « العشق في وجه الموت» فهو ذلك الرجل الذي زحفت عليه السنين ويتزوج الأرملة الشابة (نوال) التي احتارت بطفلتها عند الزواج حيث تركتها الشهور الأولي للزواج ، ثم أتت بها لتعيش معها ، وتكون سيبا في إنهدام ذلك العش الصغير الذي حاول أن يكون هادئا وهو حجرة فقيرة في شقة خالة (نوال) المريضة وزوجها .. ذلك لأنه بطل تدمره الوساوس والشكوك ، ويضغط عليه زحف الشيخوخة القريب فيكون سيبا في تعاسة الآخرين ، وجلب

الكوارث والمصائب لهم – أنها نماذج منسحقه لا تملك إلا أن تدمرنفسها وتجلب التعاسة لمن حولها – فالرواية عبارة عن رحلة في باطن شخصية البطل .. وسير أغواره .. إلا أنه لم يهتم باعماق (نوال) .

- رغم أنها شخصية روائية ثرية كان من الممكن ان تكون اكثر ثراء لو غاص في اعماقها اكثر .. اليس في الروايتين تجسيد لما آل اليه عمرنا المهزوم الذي يرضي بأنصاف الحلول .. ثم ينتقم من كل هذا بأن يدمر نفسه ويدمر من حوله ..

ان مجموعاته القصصية السبع وروايته التي اتيح لي قراءتها تضم حوالي مئة قصة تمور بنماذج بشرية ضعيفه او مسكينه ، واغلب هذه القصص أشبه باللقطات السينمائية الحيه .. كتلك الأم التي تضرب طفلتها بقسوة في الاتوبيس لتوهم الكمساري ان الطفل اضاع تذكرة الركوب ،.. وعندما تنزل به الي الارض تدلله وتداعبه فرحة بأنها ستشتري له حلوي بالقرش الذي كانت ستدفعه للكمساري في قصة (أشياء شاحبه) في مجموعة « البحيوة الو رديه » ، وكثيرا من القصص تمتليء بذلك الحب الفياض والعواطف الجياشه ، والقلوب والعيون والأفئدة التي تدميها الدموع والآهات ، وتلك النفوس التي تمتليء بالشعور بالفقدان والفراق القاسي الذي لا مهرب منه ، ولفسخ واهتزاز علاقات التوصل التي كانت قوية وعدت عليها عوادي الزمن والظروف الاجتماعية غير العادله التي تجعل أحد الطرفين يسقط ، وقصصه جميعا تتميز بايقاعها الحي فالقصة لديه تبدو كالقطعة الموسيقيه يحكمها ايقاع مميز منذ بدايتها حتي نهايتها .. كذلك تتبع الموسيقيه - ولا اقصد الشاعرية - من اللوحة المتكامله التي يضمها اطار القصه في النهاية ، ومن الالفاظ والجمل القصيرة والطويله الي حد ما ، ومن الايقاع الداخلي للألفاظ والاحداث والمشاعر ونبض الأحاسيس ..

لذا يمثل الفنان (محمد كمال محمد) في أدبنا القصصي نوعا نقيا وصادقا من الكتاب جعل كتابة القصة والروايه رسالته في الحياة دون انتظار لحرق بخور المديح لأعماله .. آخذا علي عاتقه مخاطرة الاستمرار في الكتابه دون انتظار لمقابل أدبي او مادي .. رغم احتياج كل الكتاب اليها .. وهذا هو الفرق بين من يأخذ الأدب والفن رسالته في الحياة وبين من ينصرف عنها عند اول عقبة .. او يضيق بمشاكلها فيبتعد عنهما مؤثرا السلامة .. او يدمن اليأس الذي هو احدي الراحتين، لذا .. يستمر الفنان (محمد كمال محمد) في العطاء ، ويظل يعطي دون توقف رغم طنين الكلمات الكابوسيه من امثال (كتاب الحلقه المفقودة في القصه القصيرة ، والجيل (المدشوت) وما الي ذلك من الفاظ كالسموم ..

مجلة ابداع – يونيو ١٩٨٨

* * *

المذهب الانساني والقصة القصيرة

شمس الدين موسى

في الواقع ان القاريء او الناقد لسوف يتساءل امام المجموعة القصصية « الاعمي والذئب » التي صدرت اخيرا للكاتب « محمد كمال محمد » - لم تضيق قنوات النشر والنقد امام الانتاج القصصي والفني الجاد ؟. ومجموعة محمد كمال محمد الاخيرة الاعمي والذئب » تدور مفرداتها في عالم خاص اختاره وصوره القاص محمد كمال محمد ، في مجموع القصص ، ويقع هذا العالم علي أرض المدينة الإقليمية ، وهي المدينة التي تقترب من الريف أكثر من اقترابها من المدن الكبري - دمياط والمنصورة - وتدور أحداث القصص بين أفراد معينيين من

أبناء هاتين المدينتين .. اختار الكاتب أن يصور حياتهم بدقة ، وربما بحيادية يحسد عليها ، فهو لم يقل أنه متعاطف مع هؤلاء لا بالتصريح أو بالتلميح ، وأن كان انحيازه لتصوير جوانب حياتهم الفقيرة يحمل المعني ويشي عن الميل نحوهم ، أو ربما يمكن أن يلاحظ القارىء أن تلك الحياة هي التي لمسها قلم الكاتب فعاش بداخلها ، وجاس في خصوصيتها مما جعل عينه تلتقط من هنا وهناك مفردات عالمه القصص الذي انفرز وسط تلك البيئة الفقيرة ، لكنه صورها في اطار من المثالية الأخلاقية مما جعل القارىء يتعاطف مع هؤلاء الذين كانوا جميعا ضحايا لواقعهم المجدب الفقير ..

فمن قصة « الليل يافاطمة » التي يضع فيها الكاتب أبطاله في توازن شديدي القارىء كيف تصرف زوج فاطمة عندما انهكته الغيرة علي زوجته بعد أن علم تعاطفها واهتمامها ببهلول عبيط الحي ، الذي لا تهدأ ثائرته إلا في وجود فاطمة . الزوج في القصة لا يحتد علي زوجته التي وثق في كلامها مما يجعله يوجه عقله للتصرف السريع مع بهلول- ذلك المخبول الذي اثار غيرته .. يصور الكاتب أحداث : القصة بعين ملمة استطاعت أن تغوص بداخل أبطالها ، وتفهم حقائق حياتهم وتقبلهم علي علاتهم .

وتحكي قصة « الأعمي والذئب » كيف يتحول الضعف العضوي ، أو العجز البدني إلي قوة قاهرة لا يمكن أن يصدها شيء مهما كان عندما يكون الحق في جانبها ، فالأعمي يستطيع أن ينال الثار لشرف إبنته الذي انتهكه ذلك القواد ، الذي اغتصبها وعمل علي ارسالها كي تعمل خادمة في البلاد العربية . والكاتب يتبع في القصة أسلوب الرد المتسلسل فيحكي قصته أو القضية الأساسية في القصة متعاطفا مع

جانب الحق فيها مما يشيع نوعا من الجمال الهاديء الذي ينبعث مع قدرته علي تصوير الأشخاص وسط عالمهم البسيط المحدد ، ثم لابد أن ينتصر الحق ، الذي يخلق قوة قاهرة لدي الأب الأعمي ، فيستطيع بقوة عجزه التي تتحول إلي عنصر إيجابي ، وبتأثير الحقد المتنامي علي ضحيته الذي هو الجاني في الأصل أن يسيطر عليه بقوته فيلوي عنقه ، ثم يضعه وسط راكية النار ، التي صنعها من القوالح الجافة جلبا للدفء . ويكون ذلك الحكم العادل كاف ومناسب من وجهة نظر القاريء أمام ما فعله المجني عليه أو الضحية ، فالضحية في القصة هو مصدر الظلم والقلق للأب مما آثار تلك القوة التي كانت كامنة وخبيئة ، ولم يستفزها الا مثل هذا الحدث الكبير أمام معني أخلاقي يصل بين أبطال القصة لدرجة عالية من القدسية وكأنه القدر الذي لابد يتحقق ، ومثل هذه الجرائم تشيع في الريف المصري وفي قاع المدينة خاصة بين الفقراء لان الأغنياء ليست لديهم الفرصة أو الوقت لاكتشاف مثل هذه الجرائم ، كما أن هذه الجرائم لا تقع في الريف في أغلب الأحوال ويكون ضحيتها الأغنياء الذين يضعون من أموالهم أحجار عثرة أمام الطامعين في أغراضهم . بواقعية - أيضا - تنبع من معايشة الكاتب للواقع يستطيع تصوير أبطال قصة الأعمي والذئب فتأتي خالية من المواقف المفتعلة أو الزوائد والفجوات وتكون القصة أمينة في تصويرها للحدث الأساسي وعلاقة الأبطال وتعاملهم مع واقعهم الذي لم يرفضوه - بل أن مثل هذه المواقف تساعد علي تجميله وقبوله حتي يكون لحياتهم معني .

وتصور قصة « سند » ذات الواقع البسيط وتأثير علي صبي صغير « سند » يقوم ببيع ثمار الفاكهة المعطوبة التي يلتقطها من الحدائق حتي يجمع لأمه وأختيه بعض المال ليساعدهم علي الحياة .

وسند في القصة يأبي السرقة ، وعندما يتهم بها تصبح عملية نفي التهمة هي قضيته الأساسية - بل قضية شقيقتيه هو إلا يكون لصا كما يدعي ذلك « الفاكهي » الذي يكيل له الضرب والشتائم ، فلا يهم سند أو أمه ضرب القفاص له - بل يهم هؤلاء الفقراء أن يظلوا شرفاء لأنهم متهمون دائماً يحملون عار فقرهم فوق رؤوسهم فكان سند في القصة يدرك وسط عالمه البسيط أحد أطراف المعادلة الصعبة المتشعبة علي أمثاله - أن أمه تصدقه ، لكن ربما تشك فيه أمام لعنات واتهام الأخرين له ، لأنهم دائما مشكوك فيهم ، هم محرومون - لذا لم لا يسرقون ؟ - كان عليه الا يدافع عن حرمانه ، بقدر ما يجب عليه أن يدافع عن شرفه المهان ، أنه ليس لصا ، وهذا الرجل الذي ضربه يدعي عليه ذلك ، بهذا القانون الأخلاقي الذاتي الذي لا يسود إلا بين هولاء الأفراد الذين عليهم دائماً أن يعلنوا أنهم بيض اليد واللسان تعامل سند الذي أدرك بوعيه البسيط والفطري ان عليه الدفاع عن أسرته أمام هؤلاء وأنه مع أسرته لا يستندون إلي أي حائط ، وأن معركتهم صعبة ، لذا بدا مدافعا عن تهمة واحدة ومؤجلا أخذ حقه - بل ناسيا حقه - الذي سلبه إياه ذلك الفاكهي الذي سرق ثيابه وضربه حتي دمه ، ولم يكن أحساسه بالانتصار إلا عندما أتته شهادة الراوي بالبراءة أمام شقيقتيه وأمه وعند هذه اللحظة يقول الكاتب في القصة :

« جرت الدماء في وجه سند وردية رقيقة .. برقت نظرة أمتنان في عينيه .. مدت الأم باطن كفها ، فمسحت جرح صدغه ، الذي يشلب دما ، قل نزفه عن ساعة سبقت ... » .

ومجمل قصص المجموعة الأخري تعيش تلك المشاعر في جوانب أخري ففي قصة « الحاجز » يصور المؤلف فيها كيف يتجاوز بطل

القصة واقعه باللجوء للحلم - فالحاجز بينه وبين حبيبته مرتفع للغاية ، وهو يدرك هذا ، لذا لم يكن أمامه غير الحلم بديلا ، وفي قصة « سلم إلي السماء » يلجأ بطلها أيضا إلي الحلم حتي يستعين به علي ما لم يستطع قبوله ، وغيرها من القصص مثل قصة « القاع » وقصة « أيام الدموع » .

- حيث دارت جميعها في عالم واحد ينحو الكاتب فيه دائماً نحو المذهب الإنساني ، حيث تتعانق الأخلاقية ، مع الحق بداخل قصص محمد كمال محمد فتكون أهم العلاقات في عالمه القصصي ، وإن كانت له عين الروائي الذي يغوص في الحياة بمختلف ملماتها وبتناقضاتها دون أن تؤثر عليها أو تنيرها أو حتي تفسدها رؤية محددة أو فكرة نظرية سابقة للكاتب تنحو به نحوا دخيلا علي تطور أحداث القصة وإن كانت الرؤية الاجتماعية أو النظرية لقاص متمكن مثل محمد كمال محمد يمكنها أن تساعده علي فهم ما وراء العلاقات الظاهرة بين الأشخاص ومنطلقاتها المحتمة ، وربما نتائجها المؤكدة ، لكن التلقائية المباشرة وخضوع الكاتب لمنطق الأبطال ورؤيتهم التي كانت تسم قصص المجموعة في مجملها ، وأن كان الكاتب في معظم قصص المجموعة يأخذ قطاعا واحدا حياة بطلة ، أو يتناول خيطا واحدا فيركز عليه ، وكذلك لم يأت الصراع بين أبطال القصص حادا ، وأن كان محتدما في داخل ذات كل منهم ، وتشي به الإيماء والحركة وليس الفعل الصارخ أو المزمجر ، مثلما في قصة « الأعمي والذئب » وقصة « الليل يا فاطمة » .. وفي النهاية لا يسعنا إلا الإشادة بقصص المجموعة والتنويه إلي الكاتب ومحاولة وضعه في مكانه الطبيعي بين أجيال القصة وأفرادها العديدين .

جريدة المساء - ١٨ مايو ١٩٨٠

بنية المكان

دراسة في قصص محمد كمال محمد

عبد الرحمن شلش

(مجلة الثقافة الجديدة نوفمبر ١٩٩٩)

لم تعد دراسة النقد الأدبي المعاصر للمكان ، بوصفه عنصراً أو مقوماً من مقومات العمل الإبداعي فحسب ، سواء أكان ذلك العمل شعراً أم نثراً ، بل تجاوز النقد المعاصر تلك النظرة المحددة ، التي كانت سائدة لدي النقاد القدامي والمحدثين ، إذ بدأ يتعامل مع المكان من خلال نظرة أكثر رحابة وأوسع أفقاً . لذا اتخذت بعض المناهج والاتجاهات والتوجهات النقدية المكان جسراً يعبره النقاد والدارسون إلي عالم النص الأدبي تفسيراً وتحليلاً بغية رصد دلالاته وجمالياته ، منذ جهود جاستون باشلار في شعرية المكان وجمالياته حتي يومنا هذا .

فدراسة المكان ، في الوقت الحاضر ، تمثل مفتاحاً من مفاتيح النقد وفروعه وبحوثه ومناهجه واتجاهاته الجديدة في تعاملها مع النصوص الإبداعية ، مما أسهم في تقديم رؤي تضيف جديدا إلي جهود سبقت ، وتضيء مناطق معتمة في مسيرة الإبداع .

ولعل مرد اهتمام النقد بالمكان إلي كون المكان - بوجه عام - أسبق من حيث الظهور والنشأة من الإنسان ، ومن الكائنات الحية الأخري .. فضلاً عن ارتباط المكان بالعناصر المشكلة للعمل الإبداعي ارتباطاً يمثل فيه دور المحور .

في ضوء ما تقدم ، نتناول بنية المكان في قصص الأديب المصري محمد كمال محمد .. الذي أصدر أكثر من عشر مجموعات

قصصية ، بالإضافة إلي عدد غير قليل من الروايات والمسرحيات منذ حقبة الخمسينيات حتي وقتنا الحاضر . ويقع اختيارنا علي ثلاث مجموعات قصصية له لتكون مصدراً لدراسة غير حصرية أو استقصائية . والمجموعات هي : « البحيرة الوردية » صدرت عام ١٩٨٢ ، ومجموعة « حصاة في نهر » صدرت عام ١٩٨٣ ، ثم مجموعة « سقوط لحظة من الزمان » ، صدرت عام ١٩٨٧ . ومن الملاحظ أن بعض القصص كتب في حقبة الستينيات ، كما هو مدون في نهايات بعض أعماله ، لكن معظم القصص لم يبين تاريخ الكتابة ، مما يصعب مهمة متابعة الناقد والدارس لأعماله ، ويجعل الناقد لا يستطيع أن يحدد حجم التطور أو مساره في أعماله .

إن دراستنا هذه تركز علي بنية المكان في قصص الكاتب ، وذلك من خلال زوايا النظر الآتية : العنوان .. والاحتفاء بالمكان ، وعلاقة الشخصية بالمكان ، وجدلية الزمان والمكان ، والأدوات المستخدمة للتعبير عن المكان ، ثم نرصد ـ في النهاية ـ ملاحظات ختامية ، تمثل خلاصة لرؤيتنا .

١ ـ العنوان .. والاحتفاء بالمكان :ـ

يتبدّي احتفاء الكاتب بالمكان في العنوانين التاليين : « البحيرة الوردية » ، « حصاة في نهر » .. في حين يرتبط العنوان الثالث بالزمان: «سقوط لحظة من الزمان »

ويأتي ذلك التوجه نحو اختيار العنوانين المرتبطين بالمكان ، وعداً من الكاتب بأهمية الموضع أو المكان أو المسرح الذي تجري فيه الأحداث . ولا يعني هذا أن المكان لا أهمية له في المجموعة الثالثة ، لأن المكان يتحقق في نصوصها بما فيها النص / العنوان الذي يحمله غلافها .

علي صعيد آخر ، فإن الكاتب يحتفي بالمكان ، في كثير من عناوين قصصه ، منها - مثلاً - في مجموعة « البحيرة الوردية القصة / العنوان ، « وجه في الصفحة الخالية » ، « المدينة التي تخلع الثياب » ، « الينبوع » « وجه علي الأفق » .

وبالمثل نراه محتفياً بالمكان في بعض عناوين مجموعة « حصاة في نهر » ، مثل : القصة / العنوان ، « رائحة الأشياء » ، « الأسماك في النهر النتن » ، « الشرفات العالية » ، « الجسر » .

كذلك نجد احتفاء بالمكان في عناوين بعض قصصه في مجموعة « سقوط لحظة من الزمان » ، مثل : « الحفاء » ، « رجل الطابق الأخير » ، « المطر » ، « المفتاح » .

ولكننا نلمس أن للمكان حضوراً قوياً في قصصه كلها ، حتى التي لا تحمل عناوينها إشارات مكانية ، لأنها لا تغفل الاحتفاء بالمكان ، بوصفه سمة بارزة في التعبير عن رؤى الكاتب ، إذ يحتل المكان موضعاً ومكانة غير هامشية في قصصه ، فالمكان لديه له أثره في تجسيد العملية الإبداعية ، وفي محورية الرؤية وتحديدها .

ومن الأمكنة التي لها حضور قوي في نصوصه القصصية : البيت ، الغرفة ، الطريق ، الحارة ، السوق ، النهر ، البحر ، الجسر ، القرية ، البلدة ، المدينة الصغيرة ، المدينة الواسعة ، المدينة الساحلية ، ساحة المولد ، المدفن ، الضريح وغير ذلك من الأمكنة .

إلا أن النهر والبحر لهما موضع الصدارة في دائرة اهتمامات الكاتب بالمكان ، منهما مسرحان حميمان يسكنان أعماق المبدع ، ويتبديان تجسيداً وتعبيراً في كثير من القصص ، بملامحهما وتفاصيلهما ، بهدوئهما وصخبهما ، بامتدادهما واتساعهما ، بأثرهما

وتأثيرهما . وهما - أيضا - مصدران للرزق والحياة .. وباعثان على التفاعل بين الناس والمكان أخذاً وعطاء .

تتلامح معالم البيئة النهرية فى قصصه « المسروق » وتداخلها بالبيئة الريفية ، وذلك فى تعبير كاشف دال : « تحول إلى بوجهه المعروق بعد أن فتح نافذة شرقية .. تطل على المزارع الخضراء التى تنتهى بصفين من أشجار التوت ، يتقابلان على شاطئ ترعة ترتفع خلفها بنايات دمياط .. » .

كما تتلامح معالم أخرى لمنطقة نهرية فى تعبير القاص فى « حصاة فى نهر » : « بدأت منطقة الكوبرى تخلو من المراكب العابرة يمين النهر وشماله .. على المركب الأخيرة الموسوقة بزكائب الملح ، كان عويضة واقفاً متهدل القامة .. قفز على سطح العَوّامة وصعد السلم الحديدى المثبت بالقاعدة الخرسانية .. اعتلى سور الكوبرى بينما كان وسطه يلتحم بطرفيه .. » .

ومن ناحية ثانية ، تتلامح معالم بيئة البحر أو عالم البحر .. فى مزج الهم الخاص بالهم العام فى قصة « الينبوع » ، التى ترصد جزءاً من حركة العمل فى الميناء : « على أسطح البواخر فى ميناء المدينة الصغيرة ، كنت أرابط للحراسة الليل والنهار .. حارس خاص أنا لمن يطلبنى .. البحر تحت أقدامي والفضاء بلا حدود .. يتدفق علىّ الرزق كالنهر .. وراء الظهر ألقى بكل هذا ، وأسرع إلى رفاق النضال ، فأقتحم معهم معسكرات الإنجليز على خط القتال « أخفيت ذلك عنكم ، فلربما يظنه البعض تباهياً » . وأعود لأتكسب معاشى .. ثم يدعونى النضال فألبى .. وثانية أعود إلى مدينتى . وتتسع الدائرة لأعمال مختلفة .. وينهمر علىّ الرزق كالمطر .. لكن كيف أفلت من مدينتى ..

يجيئني عام مؤامرة الثلاثة .. فكيف أتقاعد .. على كفي أحمل روحي وأقاتل ...» .

٢ ـ علاقة الشخصية بالمكان

إذا كان المكان في القصة القصيرة ، وفي الإبداع الأدبي عموما، لا يظهر منفصلاً في بنية العملية الإبداعية ، عن سواه من عناصر العمل ومقوماته ، فإن الإنسان أو الشخصية هي التي تؤكد تحقق المكان ، الأمر الذي يشير إلى العلاقة الوثيقة بين الشخصية والمكان . وهي علاقة قديمة ومتجددة ومتنامية ، لكنها لا تتخذ شكلاً واحداً ، بل عدة أشكال .

بوسعنا القول ـ والحال كذلك ـ إن ما يمنح المكان هويته وشخصيته وأشكاله وخصوصيته ، هو ارتباطه الوثيق بالشخصية . ويتأتى ذلك في علاقة تلك الشخصية بالمكان ألفة أو نفوراً .

وليس من قبيل المبالغة حين نشير إلى أن ثمة حالات أو صوراً تظهر في بعض الأعمال الأدبية ، فتثبت أن المكان الأثير في نفس الإنسان ، هو مكان يسكن الشخصية . فبعض الأمكنة في الواقع ، تسكننا شئنا أم أبينا .

من هنا ، فإنه ينبغي أن تسلط ضوءاً على علاقة الشخصية بالمكان لدى محمد كمال محمد ، كما تتحقق في قصصه القصيرة ، من أجل رصد بعض الحالات في مجموعاته على سبيل المثال لا الحصر .. لأن دراستنا غير استقصائية .

فالشخصية في قصة « مخلوقات في الهامش » ، هي شخصية زوج يروي حكاية الحادث الذي وقع في شقته ، وأدى إلى موت الخادم « روحية » في أول يوم عمل لها بالبيت .. فيما تبادل مع زوجته نظرات

مشحونة بالأسف والخجل والتوتر والقلق بسبب ما حدث . قال زوج المتوفاة .. موجهاً كلامه إلى الراوى .. « لا ذنب لكم فيما حدث .. أنا على أى حال لا أنسى حبكم لنا .. وطيب معاملتكم .. » . ثم طلب منه أن يرسل إليه بطفليه اللذين بقيا عنده من وقت الحادث ، لأنه متعب ولا يقدر على مرافقته إلى البيت لأخذهما بنفسه ... ولا يستطيع أن يبقى وحيداً فى بيته بعد أن رحلت شريكة عمره . وكأن البيت بلا زوجة ، قبر موحش . فالحزن والفقد والموت جعل الزوج العاطل عن العمل ، لا يطيق حياة الوحدة منذ فراق زوجته له .

والراوى فى « المطر » ، يقص حكاية « بسيمة » هذه المرأة التى عرف عنها أشياء كثيرة ، من خلال فترة من حياته الوظيفية فى بلدتها ، فدفعها أكل العيش إلى العمل فى الموالد ، منها مولد أبى المعاطى فى دمياط . يستهل حكايته معبراً عن رؤيته لها : « وقعت عينى فجأة على بسيمة فى طرحتها السوداء ، وجلبابها الواسع الطويل حتى الكعبين ، وأنا أحاول تجنب زحام المولد بالميل إلى جانب الطريق الضيق .. » . ثم يقص عن رؤيته لها من قبل : « فى السابق كانت بسيمة بذات الطرحة والجلباب الشيت الطويل حتى الكعبين والشبشب الأسود اللماع تسعى فى الأسواق المحيطة ، ببلدتها حاملة على رأسها القواديم والمناجل التى يصنعها زوجها الحداد فى دكانه الصغير .. » . ثم يرصد لحظات سقوط المطر : « على غير توقع بدأت الأمطار تتهاطل غزيرة لتستغرق المدينة أياماً انفض معها رواد المولد من سكان المدينة والوافدين إليها .. » . وفى النهاية نجد بسيمة وهى ترتاح إلى جوار جدار مدفن ضريح أبى المعاطى ، تتعرض لمحاولة اعتداء من رجل مجهول ، فتدافع عن نفسها ، بسكين ، حتى يهرب الرجل ، ولكنها تقع منهارة ، بينما

أنين طفلها الوليد يرتفع من جوف المدفن ، ثم تنقل إلى مستشفى المدينة ، بين الحياة والموت .

والشخصية الراوية في « وجه على الأفق » ، هي شخصية محصل الحافلة ، الذي يرصد كل ما يدور أمام عينه ، وكل ما يحس به : « مهلاً يا سائق البعكوكة .. ماذا جرى لك اليوم ! هل دقّت لك جرس السير ، حتى تندفع رامحاً بالسيارة هكذا .. على هواك تجري وتقف بلا ضابط ولا رابط ، كأن السيارة بلا كمساري . كأني غير موجود .. تضحك يا قزم ! .. طيب .. غداً نرى حالك عندما تركب سيارة بحق ، بدلاً من هذه المليئة بالرقع والثقوب في كل جانب - الثلاثة أمتار في مترين ! » .. ويتابع المحصل قائلاً : « اصعدوا يا ركاب البلدة .. دكرنس .. اشمون الرمان .. ميت الخولي .. اسرعوا يا كسالى القرى المجاورة .. اليوم سوق المنزلة .. تهصرون جسدي النحيل في زحامكم الرهيب ... » . من الرؤية كلها تتضح أبعاد العلاقة بين شخصية المحصل وسائق السيارة ، والمحصل وزحام المكان داخل السيارة والمحطات المتتابعة . ثم علاقته بوجه حبيبته . تتخذ الرؤية شكل الحوار الداخلي الذي يكشف عما يدور في أعماق الشخصية من رغبات ودوافع وصراع وتداع نفسي .

وحين ننتقل إلى قصة « طبول الصمت » ، نجد ثمة علاقة أخرى قد تتشابه مع سابقتها في بعض الملامح ، لكنها تختلف في ملامح مغايرة ، بينت علاقة الشخصية بالمكان . فنحن إزاء أب ، وابن وبيت . غير أن التواصل يبدو مفقوداً بين الجيلين ، فالأب في واد ، والابن في واد . الأب يقول : « البيت أصبح خالياً عليّ .. » . والابن يريد أن يبوح

لأبيه بهمومه التى تثقل كاهله . وعلى الرغم من أنه ليس هناك غير الصمت .. نعم « لا شئ غير الصمت » كما قال الأب ، فإن الحوار يمد جسراً للتفاهم والدفء المفقود . وإن أحس الأب - فى النهاية - بريح عاتية تعصف بالبيت ، فتقتلع باب البيت ونوافذه .. وتقتحم حجراته كلها .. « تسمعها الأعماق فى البعيد تدوى .. وتقرع الطبول » .. وكأنها إيقاعات للتغيير .

وتتحول العلاقة بين الشخصية والمكان فى قصة « العار » ، إلى انتفاضة تعانيها الأختان وهما قابعتان فى البيت بانتظار المجهول ، وتكتسى النظرات بالترقب والتوتر والقلق والخوف الرهيب .. وتتفجر الأعماق بصراع بالغ .

إنها مجرد نماذج لشخصيات حية من لحم ودم ، يرسمها الكاتب بمهارة ، وتعكس صوراً للعلاقة التى ربطت بين الشخصية والمكان ، فعبرت عن إحساس الإنسان بالمكان ، فضلاً عن التعبير عن روح المكان ذاته ، فنحن إزاء علاقات إنسانية بأمكنة معتادة ، لكن الصراع بين الداخل والخارج ، هو ما يجعلنا نحس بما أسميناه روح المكان ، وذلك من خلال الصدق فى التصوير والتجسيد والتعبير .

٣- جدلية الزمان والمكان

يمكن القول إن ثمة أمكنة مفتوحة كالشارع والحارة والزقاق والساحة (أو الميدان) والفناء والسطح والحديقة ، وأمكنة مغلقة كالحجرة أو الغرفة والبيت والشقة والكوخ والدكان وحجرة المكتب ، وأمكنة عالية أو مرتفعة كالبناية (أو العمارة) وناطحة السحاب والبرج والمنارة والمئذنة والجبل والتل والكوم ، وأمكنة منخفضة كالوادى والسهل ، وأمكنة بعيدة ، وأخرى قريبة ، وأمكنة كبيرة ، وأخرى

صغيرة، وأمكنة صحراوية ، وأخرى ساحلية وحضرية وريفية ، وأمكنة قديمة ، وأخرى جديدة ، وأمكنة واسعة ، وأخرى ضيقة .

غير أننا سنركز على أمكنة مفتوحة ، وأخرى مغلقة لدى محمد كمال محمد .. في بعض قصصه ، حتى نلم بكيفية تعامل الكاتب مع الأمكنة .. مع بيان صلتها بالزمان ، لأنه لا مكان بلا زمان في سياق البنية القصصية ، إذ أن علاقة المكان بالزمان هي علاقة جدلية تشي بما يسمى الأمكانية التي تتوحد في انصهار النص في بوتقة جدلية الزمان والمكان .

فقصة « حصاة في نهر » ، تبدأ هكذا : « قبل الظهر بلحظات كان عويضة يجئ الدكان فيشتري سيجارتين .. يشعل واحدة من وابور قدرة الفول الذي تقف أمي طول النهار أمامه .. ويضع الأخرى خلف أذنه ... » ، ثم تنتهي القصة بتدحرج الحصاة .. وسقوطها في مياه النهر . وبين مشهدي البداية والنهاية ، يرد ذكر إشارات مكانية كثيرة كالكشك و (الكوبري) أو الجسر والقاعدة الخرسانية الغاطسة والمدينة الصغيرة وحوض الدواب المرتفع وعربات الكارو والحنطور وعربة القطار المركونة والسور والعوّامة والريح والمدراة والمراكب العابرة ودفة المركب ودغل اللوف وقلع أوصاري المركب الراسية وعمود النور والحصاة والنهر والمفتاح والجنينة المهجورة وأجولة القطن والجدار الخشبي والاسفلت والإفريز والبلد . كما يرد ذكر الصباح والظهر والليل والنهار مع المكان : الدكان وهو مكان مغلق ، والنهر وهو مكان مفتوح .

وقصة « الحبل المقطوع » ، يستهلها الكاتب بمشهد افتتاحي جاء فيه : « كانت ينتظره على رصيف القطار .. احتضنته بالحنان

والشوق .. العينان صغيرتان في وجهه الأحمر الذى ضاعفت غضونه السنوات .. خف شعره الأبيض كثيراً ، فبان جلد رأسه الشفقى من أمام ومن خلف .. » . وبينما كان فى المشهد الختامي مستقلا القطار الذى أخذ يهزه وهو قابع فى ركنه المنزوى .. مسلماً جسده المنهوك للعتمة خلف النافذة التى رفع خشبتها الداكنة ، بدا « تشيش القطار يأتيه لاهثاً .. تدفعه الريح فيبتعد ، ويعود أكثر لهاثاً .. وقلبك ينزف دماً .. والليلات الآتية أكثر ظلاماً .. وليس تدرى متي يأتي زمانك .. » . هكذا يتداخل الزمان بالمكان .. والحاضر بالماضى .. والظاهر بالباطن .. فى أعماق المسافر عبر القطار - وهو مكان مغلق - إلى المدينة الواسعة ، تلك المدينة التى لا أحد فيها يعرف الآخر !

ومثلما يمزج الكاتب الزمان بالمكان فى القصة السابقة نراه يمزج بينهما فى قصة « سقوط لحظة من الزمان » ، فالمشهد الافتتاحى فيها يقدم لنا شخصاً استيقظ من النوم .. فبدا خائفاً وهو يتحسس قدميه ، ولم يك قد أتم ساعات النوم التى تواتيه بعد أرق الليل الممل . وعندما ترك خلفه كآبة البيت ، وأخذ يسير على الطريق ، كان يستشعر الوجع فى قدميه وهو ينقلها فوق ذلك الطريق . ورأى المكان من حوله يضج بالصخب والحركة ، فالدكاكين قرب بيته صاخبة بالأصوات .. وهو فى كل ضحى يدير لها ظهره حين يعبر الطريق فى الضاحية منحدراً إلى وسط المدينة ثم تواجهه في عودة الليل مغلقة الأبواب .. وبينما كان في نهاره أحس بالساعة فى يده تصأصئ .. وكانت قد أهدتها إليه من سنوات قائلة له مبتسمة : « لن يمكنك الاختباء من أحد في وحدتك ، فصوتها يدل عليك » . استمع معها إلى صأصأة تعلن انقضاء الدقائق .. قالت : « صوت فأر » . قال : « يقرض الزمن » .

وحين أحس أن السنوات تنسحب منه ، شعر أنه يعانق الوحشة .. وأن حياته خلت من كل الأشياء عدا وجه النهاية ورحلة الخوف .

٤ ـ الأدوات المستخدمة

ثمة أدوات أو تقنيات كثيرة ، استخدمها محمد كمال محمد فى بنية قصصه للتعبير عن المكان وعالمه القصصى ، مثل : السرد ـ الوصف ـ الراوى ـ الحلم ـ الحوار الداخلى ـ الذاكرة ـ الرمز ـ النهاية المفتوحة .. وغيرها . نرصد ـ باختصار ـ بعضاً من هذه الأدوات :

(أ) الســرد :

لا تخلو القصص ـ فى معظمها ـ من السرد ، لكنه ليس سرداً مباشراً يميل إلى التقريرية ، بل سرد فنى يتسم بالإيحاء والتعبير . مثال ذلك ما جاء فى مستهل قصة « رائحة الأشياء » ، إذ نقرأ ما يلى : « فاضت مياه البحر منسرقة فى عاصفة الليل ، وغطت الشوارع الرملية المشبعة بماء المطر ، وتدفقت فى الطرقات المرصوفة فى بحيرات تحاصر مداخل المدينة ... » . فنحن إزاء مشهد سردى يرسم صورة عامة للمكان ، ويعبر عن تغيير حدث ، كما يترك آثاراً مرئية فى وجه تلك المدينة ، وفى حياة القرى المجاورة لهذه المدينة ، كما ورد فى النص القصصى ، فيما بعد هذه الفقرة التى استرشدنا بها .

(ب) الوصف :

يعنى الكاتب بالوصف الذى يطرزه بالدقة والوضوح ، مما يعطى وصفاً دقيقاً محدداً للأشياء بصفة عامة ، والمكان بصفة خاصة . فالصديق فى قصة « أشياء صغيرة » ، يصف صديقه قائلا : « كان راقداً على فرشة الكنبة العالية .. يكسو العرق وجهه .. ويده المعروقة ملاصقة لرأسه .. وكانت تنتفض بجانب الكرباج المسند خلفه .. » .

وبالمثل يأتى الوصف فى قصة « وجه فى الصفحة الخالية » : « كان المكان يكاد يكون مهجوراً فى الجزيرة بين فرعى النهر .. » . كذلك جاء فى قصة « الشرفات العالية » ، ما يلى : « كنت أدور طويلاً بالدراجة فى شارعنا الذى يمتد على جانبيه صف من البيوت العالية ذات الشرفات الواسعة .. » .

(جـ) الحـــلم :

يتراءى الحلم فى بعض قصص الكاتب ، مجسداً لأمكنة متخيلة ، تختلط بالواقع الفعلى ، فتكتسب الرؤى خيوطاً جديدة ، ليكتمل النسيج فى دائرة الإبداع ، ونلمس ذلك فى قصة « الصمت فى شتاء حزين » ، حيث كان السارد يعبر عن إحساسه بالطريق قائلاً : « الطريق كانت تطول أمامى .. » ، وهو إحساس ينسجم مع حالة الوحدة التى يعيشها بمفرده فى البيت .. حتى تستدعى اللحظة الصامتة والحزينة حلم الليلة الماضية : « أعبر القنطرة المجهولة .. كانت تمتد أمامى .. عندما بلغت منتصفها انتشرت حولى سحب دخان سوداء .. توقفت لا أقدر على نقل قدمى .. ارتفعت وسط السحب مدخنة قاطرة قديمة .. تصاعد نشيشها ، فيما تتقدم نحوى .. تراجعت مرتعباً .. نظرت تحت قدمى .. ليس ثمة قضبان تدرج فوقها القاطرة .. لكنها تقترب منى .. انتحيت جانب السور فيما كانت القنطرة تستطيل خلفى وتمتد فى البعيد .. » . كما نجد المشهد الافتتاحى فى قصة « الصفار يركبون الأحصنة » ، معبراً عن حلم يصور الإحساس بالمطاردة من الآخرين .. حتى ساقوه للمحاكمة . وهو حلم كابوسى طويل ، يختلط بالواقع ، ويعبر عن مناخ الخوف . إن الرؤى كلها فى كثير من القصص تكاد أن تكون أحلام يقظة تومئ إلى أن الإبداع حلم جميل .

(ء) الرمز :

كما يعبر الكاتب بالصورة وشعرية اللغة عن أمكنة كثيرة ، نراه يعبر بالرمز في بعض قصصه عن كثير من الأمكنة . فالبيت في عدد غير قليل من القصص يرمز إلى الجذور والانتماء والسكن والوطن ، والقطار في « الحبل المقطوع » ، يرمز إلى حركة الزمان ، والساعة في « سقوط لحظة من الزمان » ، ترمز إلى الزمن المنقرض . وذكر المدينة الصغيرة في كثير من القصص ، دلالة رمزية على الهدوء والتماسك في العلاقات بين النـاس .. ويقابلها تعبير المدينة الواسعة في قصص أخرى ، وهو دلالة رمزية على الانهيار في العلاقات الإنسانية .. وعلى افتقاد دفء التواصل . صحيح أن الرمز سمة أسلوبية ، إلا أنه حين يكون رمزاً شفيفاً غير مستغلق على الفهم ، يسهم في إجلاء الرؤية وتعميقها .

ملاحظات ختامية

من المهم - في نهاية دراستنا - أن نسجل خلاصة لرحلتنا حول بنية المكان في قصص محمد كمال محمد .. نسجلها على هيئة ملاحظات ختامية .. نجملها في النقاط التالية :

أولاها - يتعامل الكاتب مع المكان بحنو بالغ في قصصه ، راسماً صوراً عديدة للأمكنة ، بثباتها وحركتها الدوب ، بناسها الصغار والكبار - ، بهدوئها وصخبها ، بدفئها وبرودتها ، بتماسكها وتداعيها .

ثانيتها - يلامس الكاتب الأبعاد النفسية والجغرافية والتاريخية والإنسانية للأمكنة من خلال إحساس رهيف وصادق من الشخصية في علاقتها بالمكان ، فضلاً عن إحساس المبدع ذاته بالمكان متخيلاً وواقعاً فعلياً .

ثالثتها - تتبدى تجليات المكان في مقدرة الكاتب على تجسيد

الأمكنة ، باختلاف أنماطها وأشكالها وصورها ، وتنوع زوايا رصدها، وتعدد درجات أو حالات الإحساس بها ، مما يضفي على المكان لمسات جمالية ودلالات معبرة ، لتحقق ما دعاه « باشلار » بشعرية المكان .

رابعتها - ترتبط رؤية الكاتب للمكان في إطاره الزماني وفي إطاره المكاني معاً . محققاً بذلك ما يسمى بجدلية الزمان والمكان أو الأمكانية .

خامستها - يستخدم الكاتب كثيراً من أدوات أو تقنيات الكتابة للتعبير عن المكان قصصياً وإبداعياً ، فضلاً عن استخدامه اللغة الشعرية .

سادستها - يعبر الكاتب عن دمياط في بعض قصصه ، فتبدو محددة الملامح والاسم في رؤى له ، كما تتلامح معالمها في رؤى أخرى له . ويرجع ذلك إلى كونه عمل فيها فترة من حياته الوظيفية في شبابه . ونلمس حسه الرهيف في تعبيره عن النهر والبحر والأمكنة الساحلية ، الأمر الذي يمنحها هوية وخصوصية .

ولعل رؤيتنا هذه تضئ قناديل النقد في أفق المكان كما رأيناه ، وأحسسنا به في العالم القصصي لدى الأديب محمد كمال محمد .. بوصفه فارساً من فرسان القصة القصيرة .. الذين أخلصوا لها على مدى نصف قرن من العطاء الإبداعي .. الذي يشكل إنجازاً متميزاً لا يمكن للنسيان أن يدركه .. في حضور ذاكرة تعرف قيمة الوفاء

وإذا كان صاحب هذا الإبداع - والإنجاز الغزير - عاشقاً للمكان الهادئ والجميل ، فمرد ذلك إلى أنه عاشق للوطن : مصر التي تتراءى

صورتها في قصصه ، وفي إبداعة المتميز ، الذى لم ينصفه نقادنا الصامتون !

المصادر والمراجع :

- د . مصطفى الضبع : استراتيجية المكان .. دراسة في جماليات المكان في السرد العربي ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية "القاهرة ١٩٩٨ .
- محمد كمال محمد :
- البحيرة الوردية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ .
- حصاة في نهر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الإبداع العربي ، القاهرة ١٩٨٣ .
- سقوط لحظة من الزمان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة قصص عربية ، القاهرة ١٩٨٧ .

العنوان والخاتمة

في قصص محمد كمال محمد

محمد محمود عبد الرازق

قطع محمد كمال محمد رحلة طويلة مع فن القصة ، إذ ظهرت أولي مجموعاته علم ١٩٥٤ ، وتتضمن رواية وبعض قصار القصص «وتشهد مجموعة : « الأصبع والزناد » (١) علي تخلصه من التسجيل والمباشرة في مرحلة مبكرة ، وتحرره من أسار التسلسل الزمني والترتيب المنطقي ، سالكاً دروبا شتي منها التقطيع والارتداد والمنولوج والحلم والكابوس ، دون أن تتحول عنده إلي الأعيب الغازية أو مربعات للكلمات المتقاطعة . وقد ظهرت هذه المجموعة عام ١٩٦٥ ، ونشرت معظم قصصها بجريدة « المساء » عامي ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، يتضح ذلك

من قراءتنا لمجموعة : « سقوط لحظة من الزمان » (٢) التي استعانت بخمس قصص منها ، وحرصت علي تسجيل تاريخ نشرها لأول مرة ، مع قصة : « مخلوقات في الهامش » ، وهذه القصص هي : « الأصبع والزناد - لم يعد صغيرا - رؤيا - بسيمة والمطر - الجدار الأخير » وقد تغيرت عناوينها فصارت : « في المنعطف - المفتاح - تلك الرؤيا - المطر - المسروق » .

وتضم مجموعة : « الحب في أرض الشوك » (٣) الرواية التي حملت عنوانها واستأثرت بمعظم صفحاتها ، وخمس قصص قصار أعاد نشرها بمجموعة : « نزيف الشمس » (٤) مع الحفاظ علي عناوينها هذه المرة وهي : « زاوية المغاربة - أبواق الليل - خروج للحياة - النهر والمصب - ليمون غدر » كما نشرت قصة : « الوحل » بمجموعتيه : « العشق في وجه الموت » (٥) و « البحيرة الوردية » (٦) .

ويشكل العنوان مشكلة لقاريء محمد كمال محمد إذ تتسم معظم عناوينه بالعمومية ، ولا تنقل إلينا خصوصيات العمل ، ولذلك هان عليه تغييرها بسهولة عند اعادة النظر في بعض أعماله . وأصبح القاري في حل من الالتزام بها . بل أنه يضع للقصة أحيانا العنوان الذي يروقه ، ويراه معبرا عنها أفضل تعبير من خلال معايشة صادقة لها استطاع أن يستدرجنا إليها الكاتب نفسه بلمساته الفنية وحسه الإنساني العميق ، ليس للعنوان أن يفصح الأفصاح كله عن المضمون ، لكنه ينبغي أن يشير إليه . وإذا كانت بعض عناوينه تعد أثوابا فضفاضة ، فان بعضها الآخر يضيق من رحابتها ، مثل قصة : « بلا هزيمة » من مجموعة : « الأصبع والزناد » فهي لوحة عن « الحب » . وكم كنت أتمني أن يكون هذا عنوانها . فالحب هنا يشكل خصوصية اللوحة ، وان أبرز عنوانها غاية

الكاتب منها . وذلك ينفي ما كان متوقعا للشخص الذي يتنكر له أهله بعد زواجه من بنت ليل ، وانغماسه في الفاقة ، كما يظهر من خلو بيته من الأثاث ، وذلك بوصف الكاتب للأثاث القليل الفقير به : « كان أثاثا البيت كله سريرا صغيرا .. ومقعدين يحيطان بمنضدة من الجريد وأعواد الخشب الرفيع ! أما المطبخ فلا يكاد يوجد ! .. وثمة حجرة ليست بحجرة استقبال علي أية حال !.. » . وأزعم أن أيحاءاتها أرحب من هذه الغاية . فهي لوحة عن الحب الصادق الحقيقي ، وما يبعثه في النفس من راحة وصفاء واطمئنان وغفران : « ان حبها لي أمدني بطاقة كبيرة من القوة وحب النضال .. لأواجه الفقر الذي صنعوه لي بعدما قطعوا عني كل عون ! .. فلم أحس بقسوة لطمتهم .. وإنما أحسست بها هينة كلطمة طفل لرجل !.. » . ومما أمد هذه اللقطة بقوة الإيحاء أنها تري من خلال عيني صبي صغير جاء من القرية لزيارة خاله الذي تاق إليه . جاء مثقلا بمفاهيم القرية عنه ، هو الصغير الذي كان يريد خالا قريبا عزيزا لا خائرا مهزوما ، وعاد محملا بمفاهيم جديدة عن القوة والعزة والمتعة والوداعة والطمأنينة . ولو قدرنا أن هذه اللقطة وقعت بين يدي سابقيه من أمثال أمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبد الله ، فسوف تستوقفهم عناصر حكاية زواج الموظف الصغير من بنت الليل . أما كاتبنا فقد تحرك في إطار المعني السامي ، وترك لخيالنا بناء ما تشتهي من حكايات . إذ أنه لم يشر إلي الحكاية المثيرة غير إشارة عابرة .

لكن ذلك لا ينفي أن لديه عناوين ملهمة لا تستطيع لها تبديلا ، لالتحامها بالنسيج الذي خرجت منه لتكون رمزا له . وخير مثال لها : « عربة الحنطور » و« طرقة الباب » مجموعة : « نزيف الشمس » و« ست

دجاجات » بمجموعة : « العشق في وجه الموت » و « موت صبية » بمجموعة : « سقوط لحظة من الزمان » . فهي ليست من العناوين التي تشهر شعارا مثل : « الحفاء » . . « العواء » . . « التمدد » . . « سقوط لحظة من الزمان » ، وإنما نراها تخرج من النسيج كله لتعبر عنه كله . وقصة : « عربة الحنطور » لقطة من لقطاته الحساسة عن « الفقد » وما يخلفه من « شقاء » . والعربة تصاحبنا منذ أول سطر : « بينما تعلق الصغير بأمه صارخا وهي تحاول ركوب الحنطور . . » حتي آخر فقرة . « طالما سافرت جدته هنا وهناك وصحبته في مشاويرها ، لتبعده عن أمه من يوم طلاقها حتي لا يشعر بغيابها إذا ما تركته يوما . وتنساب دموع الأم وهي تدير وجهها بعيدا عن ولدها ، بينما تحاول التملص من قبضتيه الصغيرتين المتشبثتين بفستانها ، والزواج الجديد يحثها علي الإسراع حتي لا يفوتهما القطار وينطلق الحنطور مفرقعا بكرباجه ، فينتفض الطفل ويطلق صرخة كالعواء متملصا من حضن خاله ليجري وراء الحنطور ، ويضيع في المدينة الصغيرة . وبعد طول بحث في الحواري والأزقة ، يرتفع صوت صبية تنادي الجدة » و « في نهاية الحارة المسدودة كان الطفل ينام متكورا في ركن عربة حنطور قديمة بغير حصان . . كانت إحدي قدميه بدون حذاء . . أصابعها الدقيقة تختلج في الجورب المخطط الجديد . . الدموع لا تزال عالقة بجفنيه . . وشفتاه ترتعشان هامسة بما يشبه الحلم » .

وقد أجري بعض التغييرات بمعظم القصص التي أعاد نشرها . فنراه يحذف خاتمة قصة : « لم يعد صغيرا » . وحسنا فعل . وقد اقتضي الوقوف بالنهاية عند : « عندما أمعن النظر عرف فيه مفتاح الدكان » إلي تغيير العنوان – فصار : « المفتاح » . وكان العنوان الأول

مستمدا من خاتمة التزيد الذي انتهي بقوله : « لم يعد صغيراً ... » . والقصة تصور الصراع الدائر في داخل الصبي بين حرصه علي مواصلة الدرس ، وواجبه تجاه أسرته بعد موت أبيه . كما حذف اسم الصبي : « ونس » ليصبح الشخص الأول كغالبية القص الجديد غير مسمي . وكانت أسماء الشخوص تحظي عنده بعناية خاصة في مرحلته الطبيعية . فتنتشر بين ثنايا قصصه الأسماء المنتقاه بغض النظر عن سعة انتشارها مثل : « رجوات » ... « وديدة » ... « روفية » ... «بركسان» .. « يسران » ... « جبروني » . كما يحرص علي الأسماء المنتقاة من البيئة عندما يتحدث عن دمياط فتطالعنا : خليل وابراهيم ومعاطي التي تنتشر بين إبناء جيله في دمياط انتشارا ملحوظا . وتطالعنا أسماء بعض عائلاتها والقاب شخوصها : « بزوم » ... « السلاموني » .. «عزوني» ... « كراوية » ... « وهدان » ... « شبانة » . واذا كنا لا نميل الي التغيير في النص بعد نشره ، فاننا نعتبر هذه التعديلات من حقه ، طالما أنه اختار أن يعيد النظر في قصصه بعد نشرها كما كان يفعل محمود تيمور ، وكما فعل يوسف الشاروني مع : « نظرية الجلدة الفاسدة » .

أما اعادة صياغة أو تركيب بعض العبارات فلم نجد ما يبرره عنده وغالبا ما تتميز الصياغة الأولي بوحي الالهام ، وتجنح الثانية الي الصنعة والتكلف . فما بالك اذا كان الفاصل الزمني بين الصياغتين طويلا ولننظر في جملة واحدة جاءت بمقدمة : « لم يعد صغيرا » أو «المفتاح » ... « وجاءت من الصالة همهمات أخواته البنات خافتة نبض لها قلبه في عنف » . « تحولت هذه الجملة في الصياغة الثانية الي : «ترامت اليه همهمات إخواته البنات من صالة الشقة خافتة دق لها قلبه»

. فالجملة الأولي تنساب انسيابا طبيعيا . أما الثانية فقد عرفت طريقها الي الجملة الاعتراضية . اذ أصبحت « الصالة » في وسطها . وتحولت الي : « من صالة الشقة » . واضافة كلمة : « الشقة » تزيد لا ضرورة له. كما ان : « وجاءته » أصدق إنباء من « ترامت اليه » . والقلب «ينبض» و « يدق » وكان النبض حساسا في الأولي . ولم يحقق استبداله بالدق الا اهدار هذه الحساسية .

ومحمد كمال محمد يعرف كيف يبدأ قصصه من لحظة متوترة للغاية ، تجرنا معها الي النهاية المحتومة . ويعرف أيضا كيف ينهيها النهاية الطبيعية المتولدة من داخل العمل . لكنه يتجاوز - أحيانا - هذه النهاية . وقد لاحظ ذلك بنفسه بقصة : « لم يعد صغيرا » . كما لاحظها بقصة . « أبواق الليل » التي تحدثنا عن عذاب ما بعد النكسة : في المقهي يحدث صدفة أن يقابل الشخص الأول رجلا استشهد ابنه في سيناء . ومن تحاورهما نعرف أن الأب المقهور لم يعد يثق بالحكام : «هل سيحاربون حقا ! ...» .« لا أصدق كلامهم .. نحن لا نقدر علي الحرب .. ولسنا في قوتهم .. » . وقد ذكر له الجار الذي شهد المعركة مع ابنه انه مات عطشا . فقام من نومه وتقيأ حتي ملأ الفراش . والاحساس العام أننا « نحن أيضا سنموت بعطش من نوع آخر » . وهو - في زعمنا - « القرف » الذي داهمنا بعد أن حل الوباء بأرضنا . وفي الحديث « أن قوما شكوا اليه وباء أرضهم ، فقال : تحولوا فان من القرف التلف » . ويجسد الكاتب هذا « القرف » أو « الغثيان » في كوب ماء : « سمعت الرجل يتأفف ساخطا من صوت كوب زجاجي يرتطم بالصينية أمامه .. أنا أيضا اتقززكثيرا للرائحة التي أشمها في هذه الأكواب وأرمق في ضيق زبائن المقهي من باعة السمك » يزيد في

ضيقي سحنهم الغشاشة » «ـ يقصد الغاشة ـ يتوافدون من سوقهم المجاور » (٨) . وباعة السمك لهم دلالتهم أيضا . وعندما أصبح الصمت محرقا التفت الي الرجل فوجد مقعده خاليا.

وتلك هي النهاية الطبيعية للقصة . وبها يتحقق الربط بين البداية والنهاية . ففي البداية ، كان الراوي وهو يسترجع الواقعة يشك في وجود هذا الرجل أصلا : « في الحقيقة أنا لا أدري كيف لقيت هذا الرجل .. متي رأيته بالتحديد .. ماذا كان لون اللحظة التي اختارها لاجده بجواري في المقهي » لكل لحظة في هذه الأيام لون مختلف » .. بل ربما لا أدري ان كان وجود هذا الرجل حقيقة .. » . وفي البداية أيضا يوحي بالخيالات التي بدأت تراوده منذ ذلك الصباح الكئيب : «في يدي طقطقت جريدة الصباح ، التي بدأت قراءتها بعد ما فرغت من شواغل . النهار . خيل الي أني اسمع تنهيدة طويلة ، كهرير قطة : اسمعها في اذني تماما .. لم أكترث بالطبع ، فكثيرا ما توهمت أشياء تحدث طوال السنوات الأخيرة .. بالتحديد منذ بدأت نفسي تضطرب في الصباح الأول لتلك الصباحات الكئيبة .. كان قاسيا وعنيفا رد الفعل ، لذا لم أدهشني لما أصابني .. » . وبين البداية والنهاية تدور القصة في ومضة مع هذا التواجد الطيفي الذي يجسد عمق الجرح في داخل كل منا . لكن الكاتب لم يشأ أن يحقق لها هذا النجاح . اذ تجاوز النهاية بفقرتين . الأولى تتولد من النسيج . والثانية ثرثرة زائدة فصلها عن النسيج بعلامات فصل : « أدور مأخوذا في شوارع المدينة الصغيرة . أجلس في المقهى القديم خلف الزجاج المطلي بالأزرق انتظر الرجل .. الظلام يغطي المدينة ، والسكون يلفها ، كأنما غفت ليالت رمضان .. في الضوء الشحيح اتصفح وجوه الزبائن الذين يغص بهم المقهى ،

يتزاحمون مثلى بالملامح والعين والأذن حول الأنباء .. شجرة البلدية القميئة ، ينطح رأسها السحاب .. أتمنى أن يجئ الرجل .. أرصد الباب وأترقب محموما .. » . ولا معنى لانتظار الرجل الذى يتنافى مع كوننا جميعا هذا الرجل بمأساته العظيمة . ولا شك أن الهم قد حولنا الى نوع آخر من المخلوقات : « ارتطمت يدى يلحم طرى نوعا ، عبر ورق الجريدة ، فيما أفردها لاتابع أعمدة المقال .. أرخيتها تحت ذقنى ، لأنظر .. للتو ارتفعت رأس الرجل مبتعدة بابتسامة خجلى تعتذر .. الرأس قردى .. فى قرصه الضيق انتصب شعر قصير ، تنتشر فى جوانبه شعرات بيضاء .. الملامح طيبة صادقة ، تشى بالانكسار والتعب : طويل جدا ، وسحيق تاريخ هذا التعب ، ربما آلاف السنين .. »(٨) . وقد ذكرت شجرة البلدية فى السياق . ولكنها كانت « قزمة » ولا نعرف كيف تحولت الى ناطحة للسحاب . وكانت فى السياق موحية بالنمل الزاحف عليها : « .. شجرة البلدية القزمة المواجهة لباب المقهى ، أتخيل نمل النهار سابحا حول جذعها صاعدا هابطا .. » . وعلى أية حال فقد حذف القرة المشار اليها عندما أعاد نشر القصة . لكنة أبقى على الفقرة الأولى :

« أقتحمت خياشيمى رائحة كوب الماء قرب وجهى .. طفح تقززى حتى أحسست بغثيان آثار ذلك الشئ المتكلى فى جوفى .. » . وكانت كوب الماء قد أفرغت شحنتها تلك بالإشارة الأولى اليها ، ولم تعد بحاجة الى تأكيد لمولولها .

وبعيدا عن الخاتمة نقول ان كاتبنا قد جعل كوب الماء الزفر ، معادلا للقرف الذى انتابنا . لكنه لم يبرر اصراره على الجلوس فى مقهى بائعى السمك ، طالما أنه يتقزز من تلك الرائحة التى قد يراها

غيره رائحة كد نظيف شريف . هل المقهى هو العالم الذى فرض على المتقززين ؟ .. وهى فرض عليهم أيضا أن يخالطوا ذوى السحن الغاشة؟ .. ان العوالم التى صورها خارج المقهى عوالم مدانة أيضا . ولا يقل ما يقترف بها عن جرم الغش . فهناك عدم الوعى بالكارثة : «فى الجريدة كانت صورة فلاح يحلق ذقنه حلاق القرية يتطلع الى وجهه فى المرآة .. أعطتنى الصورة انطباعا بطمأنينة الفلاح ورضاه ، لكنى تحيرت من أين ينبعان .. » . وهناك اللامبالاة . كما أن المقهى ذاتها تقدم لنا نماذج أخرى : « كان ثمة أحدهم يقرأ فى ورقة تشبه عقود العقار المسجلة ، وتحت الضوء تلمع ربطة عنقة الزاهية .. ولا بس الجلباب ينصت مستغرقا ، ثم يتململ دافعا عن المقعد جانب مؤخرته ، ويقاطع لا بس البدلة بصوت نائح : « ألاتعرف لى وصفه للبواسير ؟ » أما « العنوان » فيظل معناه فى بطن القاص .

فى كثير من قصصه ، يحاول الكاتب أن يستجلب احدى صوره الواردة بالسياق لتكون خاتمة لها . لاحظنا ذلك بالنسبة لشجرة البلدية وكوب الماء . وإذا كان التوفيق قد جانبه فى خاتمة هذه القصة ، فقد حالفه فى كثير غيرها ، ومنها : « نزاع تحت الرأس » بمجموعة : «الأعمى والذئب » (٩) . وقد عودنا على ألا تفوته فائته ، فهو يتمتع ببصيرة وبصر خساسين . نشعر بذلك من خلال رصده الأشياء فى ثنايا السرد والفقرات الحوارية وتكاد دقة تصويره تغنينا عن غيرها . فيكفى وصف دكان الحلاق وحده للدلالة على شقائه وبؤسه « كان الدكان قديما معتما ، تنخفض أرضه الرطبة عن طوار الشارع المزدحم . وكان خاليا وحده بين دكاكين الحلاقة الأخرى . تحت عارضة المقعد كانت ميصقة قديمة تقشر طلاؤها ، وانتشرت على وجهها بقع الصدأ . وفوق سطح

الأدراج المستطيل رصت زجاجات كولونيا فارغة ، تحمل الورقة السوداء الملصقة عليها قدم السنوات . والمشط الذي تحمله يد الرجل اليابسة اصفر لونه . وقرب قدميه على البلاط القاتم كان موقد كحولى علاه الاخضرار بجانبه كوب فارغة فى قاعها تفل شاي جاف وعلى حافة لكوب كانت تدور نملة تصعد وتهبط بغير تعب . وعلى مقعد من القش القديم فى ركن الدكان كانت لقمة تبقت من رغيف أسمر فوق ورقة مبقعة بالزيت ، وفى جوارها قرص من الطعمية قضمته أسنان كهلال صغير ، وعود بصل أخضر » .

ألا يمدنا هذا الرصد بقصة قصيرة متكاملة عن الشقاء دون تدخل أى عناصر أخرى ؟ .. من جهة أخرى . فإن عنايته بهذا الرصد الخارجى تكمن وراء ظهور لفظة « الأشياء » ومفردها فى عناوين العديد من قصص « شئ صغير » .. « هذا الشئ » .. « لا شئ» .. « أشياء شاحبة » .. « الأشياء والحب » .. « رائحة الأشياء » .. « أشياء صغيرة» .. ربما . ويكفى وصف الحلاق نفسه ـ هيئته وحركاته ـ للخروج بنفس النتيجة . كان الراوى قد دخل الدكان الخالى مؤملا أن يسعفه صاحبه للحاق بموعد القطار . وقد أحاطه بحفاوة بالغة نشعر معها بأنه أمام فرصة نادرة . وهاهو يمسك بفرشاة الذقن ، ويديرها فى المصبنة وكتفه تهتز فى ارتعاشة . ولا يسمع الراوى وهو ينبهه الى أنه قد حلق ذقنه فى البيت (١٠) « كان كم معطفه ممزقا عند كوعه الذى يبرز من خلال المزق عاريا » وعندما اكتشف حلاقة ذقنه « أومأ معتذرا بحركة أوربية متكلفة » . ونزع الفوطة الصغيرة من حول عنقه ، وحاول فتح أحد الأدراج لابدالها بأخرى أكبر حجما . وعندما استقرت فى يده

الفوطة البيضاء المشوية بصفرة ، بدأ ينفض عنها الشعيرات اللاصقة بها . وفى صمت تناول المقص وفتح طرفيه فى يده مرات ، ثم التقط المشط ونفخ فيه نفختين ، ووقف خلفه ضاربا بالمص مرات فى الهواء ، وقد بدأ يجانبه أطراف الحديث . انبعثت أسفل قفا الراوى قعقعة عربة قديمة ، والحلاق يجر مسند المقعد المتهالك ليخفضه خلف ظهره . وكانت الماكينة ترتعش في يده وتكاد لا تصل الى الشعر . كما كانت جرة المشط وسط رأسه تقطع فى عناء مسافة طويلة كسفر من مقدمة الشعر حتى تصل الى نهايته ، ثقلت يده الحلاق على مؤخرة رأس الراوى ، وتستند يداه بصدره على كتفه « فى المرآة رآه يترنح خلفه شاحب اللون ، وتستند يداه على كتفيه ثقيلتين . يتحول اليه منزعجا . مالت رأسه على كتفه . سقط المشط من يده . تدلت ذراعاه الى جانبيه . بقى المقص معلقا فى أصابعه الساكنة : « فى جواره كانت نملة الكوب على حافته تدور فى حركة دائبة .. دون توقف .. » . وهكذا يتهاوى الحلاق كنملة مسحوقة . وتظل النملة فى حركتها القاطعة لتوحى بالخراب ، تماما النمل الذى تخيله الراوى فى : « أبواق الليل » سابحا حول جذع شجرة البلدية .

ونستطيع ان نضم الى قصتى : « لم يعد صغيرا » أو « المفتاح و « أبواق الليل » قصصا أخرى تأتى نهاياتها كالنهايات الموسيقية الصاخبة التى تستدر تصفيق الجمهور ، مثل قصة : « الجدار الأخير » أو « المسروق » . وقد كان لخاتمتها ما يبررها - من وجهة نظر المؤلف - مع عنوانها الأول . أما بعد تغيير العنوان فلم يعد لها مبرر يذكر . فبعد

أن عرف الراوى أن حبيبة الأول وحلمه كانت عشيقة الثانى الذى لا يعرف صلتها بالأول : « أشحت مرتعدا كى لا يلمح نظراتى . وعلى قيد خطوات منا كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول الهدم .. فبرزت نوافذ قريبة تطل منها رؤوس بدا كأن أصحابها يتعرون على حين فجأة » ورغم جمال التعبير وايحاءاته ، فخير منه أن يترك لنا هذه الاحساسات (١١) .

وفى قصة : « الاصبع والزناد » أو « المنعطف » تتحول الخاتمة الموسيقية الصاخبة الى مارش جنائزى . فالزوج ينتقل من دمياط الى القاهرة . ورغم ان القاهرة موطنه فان الزوجة الدمياطية ترفض أن تترك بلدها . فيضطر الى الاستقالة : « كنت سكران بحلاوة العسل الذى تسقيه لى » . وعبثا يحاول الالتحاق بعمل آخر . وعندما طال تعطله ، وباع كل ما يخصه دون ما يخصها . تبدل حالها : «أفكارى لا تحترمها .. ولا تحترم حياتى التى أعيشها الآن لأبقى معها .. أصبح تعطلى فى نظرها واحساسها حقارة . افتراس لرغباتها وقتل لمزاجها » « والتفت الى حابسا نفسا لفحت وجهى سخونته عندما أطلقه :

- هدومى ألم ترها وهى تدوسها بقدميها .. بعد أن تتركها متسخة ثلاثة أسابيع .. تدوسها لأنها تحمل عرقى ! » (١٢) .

واحترفت الزوجة الدعارة فى حماية الشرطة . ورغم تيقنه من ذلك وضربه المبرح بالشرطة لمنعه من التعرض لها ، فقد خارت ارادته تجاهها وتجاه مقاومة فسقها . وقد مهد الكاتب لهذه النهاية فى النص القديم حينما قال : « لا أدرى ماذا جرى للارادة الانسانية فىّ . أى شئ يعوقها فلم تعد تحركنى .. لأبدل ما لا يوافقنى .. أو على الأقل أخطو

على الطريق خطوة » وأدار عينيه ليجد فيها الصديق نظرة مبهمة تائهة : « كنت أفزع لأنى لا أدرى هل أنا مستسلم .. أم أنى أعمى عن حقيقة الواقع .. » وخشن صوته متراجعا كانما يشده فى صدره شئ لا يريده أن يخرج : « أعرف أنى يجب أن أغير حياتى .. يجب أن أبتعد عن هذا المكان » .

ويحثه الصديق بعد ان تكشفت الحقيقة بأدلة دامغة على ترك البيت لكنه عندما رأى امرأته ، وقد حسرت ملاءتها « عن ذراع ممتلئة»[١٣] . لم يقو : « ورفع توفيق رأسه بملامح متقلصه كالممغوص .. فخلته يستفيق لقدوم فكرية من استكانة بليدة .. ولكنى رأيت نظرة أخرى تجلت فى عينيه .. كانت نظرة انسان يهوى فى الفضاء .. ولكنه يحسب أن سيصل الى الأرض واقفا على قدميه ! » .

وتلك هى نهاية القصة فى نظرنا . لكن الكاتب يخرج مع الصديق الى الشارع ، وينساق وراء تصوير احساساته التى هى فى نفس الوقت احساساتنا . وقد شعرنا بها من خلال السياق الواقعى ، ولم تعد بحاجة الى اعادة تصويرها بطريقة تعبيرية ، ومن ثم فهى لم تضف جديدا . فإن هى الا افصاح عما شعرنا به فى حالة كمونه داخل الجملة الواقعية .

وأشهد أنها صور بليغة يهواها الكاتب . فالصديق يلتقط حقيبته ليغادر الشقة ، ويحسب أن الرجل ناداه لأنه أدار نحوه وجها يرتجف ، وقد أطلت من قسماته شئ هزه بعنف : « وبقى هذا الشئ يتنفس فى أعماقى .. وأنا أخوض عند عتبة الشارع فى مياه سوداء من منقوع النعال .. التى كان صاحبها بدكانه يضرب فيها بمخراز تخيلته ينفذ فى

عنق صاحبي . وثمة نجار مجاور يدق المسامير في لوح من الخشب المضغوط .. تصورته جسد توفيق مطروحا . وارتعدت لصراخ امرأتين في الملاءة اللف تتشاجران وسط الحارة .. التي اخترقتها في طريقي . وفي دروب الحي استقبلتني زوبعة هائلة .. كأنها تولدت برياحها الترابية ودواماتها العالية من زوبعة الأمس وبين ما يجثم على أنفاسي وينخر في أعماقي . وأنا أتمنى لو أمطرت السماء .. خايلتني سن ذهبية .. ونسوة في ملاءات سوداء .. وصوت كالفحيح يرسم أمام عيني دوائر لعملات فضية .. ومست عيني المرتعدتين أظافر عنابية . وعلى الجانبين كانت الدكاكين كلها تضج بأصوات الراديو .. وهي تتشابك هادرة في سمعي .. كنعيب غربان سود » .

وأهم التغييرات التي طرأت على هذا النص في صياغته الثانية حذف لفظة : « المضغوط » من عبارة : « وثمة نجار مجاور يدق المسامير في لوح من الخشب المضغوط » . ويبدو أنه يساير العصر الانفتاحي الذي لم يعد الخشب المضغوط يحتل مكان الصدارة فيه بعد أن تعددت مصادر الخشب الطبيعي بعكس أيام الانغلاق . لكنها كانت صفة موفقة . فالشخصية التي يتحدث عنها كانت مضغوطة حقاً فهي مصاصات هشة انتهت زوجه من تفلها وضغطها . ولم تكتف بذلك ، بل واصلت دق المسامير في جسده . ولم نكن بحاجة الى من يدلنا عما يرمز اليه « اللوح » . لكن المؤلف يعقب بقوله : « تصورته جسد توفيق مطروحا » . وإذا تسامحنا معه بالنسبة للصياغة الأولى التي تمت في بداية الستينات ، فانه لا يجوز الصفح عن العبارة في النصف الثاني من العقد الثامن ، وكانت قد استوت أدواته التعبيرية منذ أمد بعيد .

وأصبح واحدا من فرسان القصة القصيرة المعدودين . وكذلك الأمر بالنسبة للوحة : « النعال » . فقد عرفنا أن « المخراز » يخز توفيق دون حاجة الى قوله : « تخيلته ينفذ فى عنق صاحبى » . وهو لم يترك صورة وردت بخاطره الا وحشدها فى تلك الخاتمة ، حتى بدت كالمارش الجنائزى الذى ما زال يتردد صداه داخل الصديق بعد أن دفن لتوه صديقه . وليست قضيتنا هى الصديق ، وانما الغريق . وأصداء هذا المارش كانت يدوى فى داخلنا دون حاجة الى موسيقى تصويرية مصاحبة . الثقافة – كتاب غير دوري – يوليو ١٩٨٩ .

الهوامش

(١) الاصبع والزناد ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٥ .

(٢) سقوط لحظة من الزمان ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٧ .

(٣) الحب فى أرض الشوك ـ كتاب اليوم ـ يونيو ١٩٨٠ .

(٤) نزيف الشمس ـ دار المأمون ـ ١٩٨٥ .

(٥) العشق فى وجه الموت ـ دار المأمون ـ ١٩٨٣ .

(٦) البحيرة الوردية ـ دار المعارف ـ ١٩٨٣ .

(٧) فى الصياغة الثانية حذف عبارة : « الذى جاور سوق المقهى فاستقام السياق مع الجملة الاعتراضية وإن كنا نفضل ألا نعرض السياق ومكانها ـ فى نظرنا ـ نهاية الفقرة . وأن يقول : « الفاشة » لا « الفشاشة » .

(٨) استبدال فى الصياغة الثانية : « زمن » ب « تاريخ » والتاريخ أكثر دقة . وحذف « أعمدة » فى « لأتابع أعمدة المقال » .

(٩) الأعمى والذئب ـ طبعتان عن دار الأمل ـ ١٩٨٠ ، ١٩٨٣ .

(١٠) اعتدنا البدء بقص الشعر لا حلق الذقن ، وقد يكون الكاتب قد قصد الى مخالفة العادة ليشير الى التباس الأمر على الحلاق ، كما أشار الى وهنه بصور أخرى ، ولكن لا يوجد بالنص ما يشي بذلك .

(١١) في الصياغة الثانية حذفت : « .. كي لا يلمح نظراتي » . وحلت : « على بعد » بدلا من « على قيد » وتحولت جملة : « فبرزت نوافذ قريبة تطل منها رؤوس » الى « خلفه برزت نوافذ منها رؤوس » .

(١٢) تعمدنا أن نثبت النص الأول والنص المعدل في الفقرات التي استعنا بها فيما سبق ليرى القارئ أن التغيير لم يكن جوهريا . لكن التعديل هذه المرة يطوله . إذ أنه قد غير هذه الفقرة ، وحذف بعض من الحوار السابق عليها .
ولذا فنحن نحيل القارئ اليه ، وإن كنا سوف نثبت بعض ما حذف عندما تأتي المناسبة وسيلحظ القارئ أنه لم يكن محقا سوى في حذف الاستثناء في جملة « هذا شأن بنات دمياط دائما .. الا القليل منهن » . فالعبارة برمتها مجرد رأى خاص نبع من تجارب خاصة ، والأولى أن يطلق على عواهنه وألا يقيد بالاستثناء لأننا لسنا في مجال علمي ، وانما في اطار توتر شخصي .

(١٣) في النص الأول : « حاسره ملاحتها عن زند عار ممتلئ .. يتغامز في نعومته التحدي والتهيؤ ليلامس ! » ولا أحسب أنه ودع احساسات الشباب حينما اكتفى بالذراع العارية الممتلئة . فقصصه القصيرة الطويلة . « العشق في وجه الموت » تشي بعكس ذلك . أما الفقرة التالية لها فقد خلصها ـ ومعه الحق ـ من واوات وفاء العطف الواردة بالصياغة الأولى التي أوردناها ـ كعادتنا ـ بالمتن .

* * *

سنوات القهر والفاقة

• محمد محمود عبد الرازق •

قصص محمد كمال محمد مقتطعة من لحمه .. قصص معاناة الأطفال والخادمات الصغيرات والأمهات والآباء وصغار الموظفين والحرفيين والكمسارية ومدرسي القرى الذين هم - في ذات الوقت - أئمة مساجدها . توفى والده وهو في الثانية عشرة . كان خطيبا وإمام مسجد ، كما أنشأ مدرسة لتحفيظ القرآن وتعلم مبادىء القراءة والكتابة والحساب . وفي الفترة الأخيرة من حياته اشتغل مأذوناً شرعياً .

ولد محمد كمال بحي ميت حدر بمدينة المنصورة عام ١٩٢٩ وتوفيت والدته وهو في السابعة عشرة وتوسط له أحد أصدقاء أبيه للعمل بشركة أتوبيس الشرقية والدقهلية واشتغل مندوباً قضائياً ، وحورب كثيرا ، وتلقى الضربات صامداً متحديا . وعاونه رئيس القسم المسيحي حتى أصبح محققا كان اسمه توفيق رزق . مازال يذكره بكل خير . وكان يحرص على أن يكون أول من يلتقى به في العمل . وكان ينتظره يوم الأحد أمام كنيسة السكة الجديدة . وظل وفيا لاخواته اللاتي كانت تحيط بهن الذئاب - كما أحاطت بأمه - حتى تزوجن . وعندما ضمت شركة أتوبيس خطاب بدمياط الى الشركة السابقة ، نقل إلى دمياط . وبعد أن تزوج وترك الشركة ليتفرغ للعمل الحر ، ظل الكمسارية والمفتشون يذكرونه ، لأنه كان يحميهم من خصومات أحمد خطاب الذى

كان يقررها لأوهى الأسباب .. بل إنه كان - أحيانا - يخفى طلبات التحقيق .

ويلخص الكاتب هذه المرحلة من حياته بقوله : « .. طفولة قاسية محرومة غير آمنه عشتها .. وصبا ضائع ممزق .. لا أب .. لا أم .. لا سند .. لا معين .. وحيد بين إناث ثلاث ، أتقى صرخة جوعهن بالعمل الجحيمي حينما تخطيت السابعة عشرة ، محرما على نفسي ما يشتهيه الصبي من أجلهن ، وليس حولي غير مصمصة الشفاه ، والأسى في عيون الآخرين (...) طفولتي كانت التعاسة والحرمان بعينه .. أب فقير .. وأم مقهورة بالحاجة في مدينتها الصغيرة .. تقتات الألم واليأس .. وتعارك حيا بأكمله يطمع في شبابها .. وعينها عليّ .. تستنهض الأمل في أن أكبر وأتعلم لأكون شيئا .. ثم لا يتحقق الأمل .. والبعيد يوغل في البعد .. وظلم قدرها يحيطها بظلام لاضوء يرجى له .. وتغادر الدنيا مهملة على سرير مستشفى قديم .. بينما كنت بعيدا عنها .. » [1] . وقصة « العزيزة » [2] قصة قصيرة في طهارة ونقاء قطرة ندى على ورقة خضراء : « سألتها تريدين شيئاً قبل أن أسافر لأتسلم وظيفتي .. ردت أريد لك السلامة ، وأن يخضر الناشف في يدك .. كان صوتها واهنا .. وكانت تقف لي في شباك المستشفى الواطيء ، تفصلها عني قضبانه الحديدية » ويبدو أن المستشفى كان من مستشفيات العزل » .. هكذا كانوا يسمونها وكان وحيدها « كانت عتمة المساء تزحف حولنا .. ووجهها الشاحب تغيم ملامحه شيئاً فشيئاً .. وخلفها ستار من ظلام الحجرة المنخفضة السقف .. وعلى مخدة السرير بجانبها كيس

البقسماط الذى طلبته أمس ، وقالت إنها لا تدرى لماذا الآن تشتهى هذا النوع من الخبز .. » .

صور معبأة بالأسى لا يقدر على تكوينها إلا من عاناها . كان عليه أن يحصل على نقود ، وألا يعود إلا بها . وكان يأمل فى شفائها . حدثها عن هذا الأمل واستدار ليرحل . « فمدت يدها المرتعشة خارج الشباك مسلمة .. أحسست اليد المعروفة تحتضننى .. تحملنى وأنا أحبو على تراب الحارة فى انتظار عودتها .. تغسل عن وجهى التراب . وتطعمنى اصبع الموز الذى حملته لى .. ألقظ فى الليل الغطاء وأصحو كعادتى لأتوسد صدرها تحيطنى بالدفء يقظة عينيها .. تحرسنى .. تصارع لتبقى لى وحدى .. » .

أى تدخل فى هذا النص المفعم بأسمى العواطف يضربه ، سواء أكان التدخل بالتفسير أو التحليل أو غير ذلك من المماحكات النقدية .. ذكر لها أنه ربما غاب كثيرا كانت كمن يقرأ الغيب . « هبط رأسها خلف القضبان ، ورمقته بابتسامة تخفى حزنها لتعلن أن اللقاء نصيب . كان يصعد المنحدر ليصل إلى الطريق وهو يستشعر سخونة دموعها .. « عروس تزف إلى أبى لو عاد لها من جديد . يحمل ثديها اللبن بعد لتشبع جوعتى .. وارتعدت للريح الباردة على رأس المنحدر ، وهى تنفذ عبر القميص اللاصق بلحمى .. » .

يعبر الكوبرى الممتد للمدينة المقابلة ليركب الأتوبيس .. كان يحس أنه يبتعد عنها آلاف الأميال . توقف مرات . كان يراهم يحملون نعشها فتهتز أرض الكوبرى تحت قدميه : « تمنيت أن أعود بلا سفر ..

أنكفئ عليها بجسدي .. أكفنها بجلدي .. أحملها وحدي لا يشاركني في حملها آخرون .. أوسدها مسك الجنة .. أنثر حولها رياحين الأرض .. أشعل لها أصابعي .. لتضئ مرقدها ... » .

ويستمر الأنين في قصدة : « خروج للحياة » (٣) التي تروى من خلال عيني طفل ، وتلبسها طيلة مسار القصة حتى يصل إلى درجة الوعي بها .. تزوجت أمه من أجل تربيته . ذات يوم اشترت له قميصا من نقود زوجها . تهرأ قميصه وكانت سترد النقود لزوجها حين ميسرة ولكنه اندفع نحوها وألقاها على الأرض ، وهوت قدمه على بطنها المنتفخ برفسة عنيفة . صرخت الأم ، وتلوت من الألم ، وتأوهت بصوت مكتوم .. ويفتتح الكاتب القصة بقول الصبي : « انقضت سنوات من طفولتي قبل أن يحتويني حضن أمي ، في سرير واحد ضمنا معا ، فحملتني السعادة على أجنحتها الوردية ، لتطوف بي طوال ليلتي أودية الأحلام .. وبين انشغالي بسعادتي كان صوت جدتي يتسلل إلى سمعي في الظلمة خافتاً :

- ما كان يجب أن تأخذي الفلوس دون إذنه .. » .

وتلفظ أمي كائنا صغيراً وتفارق الحياة . ويتابع الصبي حالتها حتى يوارونها التراب دون أن يفقه شيئاً ، وإن كان يحس إحساسا غامضا ببعض الأمور : « وجاءت جدتي في عربة حنطور برجل قصير سمين يحمل حقيبة صغيرة ، فأدخلته عند أمي ثلاثة أيام متوالية اختفى أثناءها دولاب جدتي القديم ، لتحل محله منضدة صغيرة ، رصت عليها زجاجات قاتمة اللون .. وعلباً صغيرة الحجم ، متنوعة الأشكال

والألوان..» . ويخيم السكون على البيت . وكان يرى الدموع فى عينى جدته فيدخل بدافع غريزى ليرى أمه ، فيلحظ أن حجمها يتضاءل وينكمش حتى خيل إليه أنها تنضغط يوما بعد يوم ، لتتساوى مع « الحشية القديمة » . وفى صبح يوم صرخت جدته صرخة التياع وجزع ، ثم ولولت وامتلأ البيت بالنسوان . وحين رأى رجلا يرص كراسى الخيزران قبالة البيت ، غافله وحمل كرسيا أسنده إلى جدار البيت ، ووقف على ظهره ، ودس قدميه الحافيتين بين قضبان الشباك ، وحدق فى داخل الحجرة « ليرى أمه من خلال العتمة المشبعة بالحرارة » .

وهذه القصة هي قصة الجدة والأم والصبي . وتتفاعل الآلاء لتشكيل النسيج القصصي . ويصور الكاتب لوعة الجدة وحرقتها من خلال كلماتها التى تقطع السرد ، وتعليق الصبى عليها : « تتركين أحمد لمن يا وديعة .. تتركينه ملطمة للزمان » .

« موعودة أنا بتربية اليتامى طول عمرى .. كأنى ما شبعت بعد ولا ربيت ثلاثة وذقت العذاب وشفت الهوان » . وكانت تكف أحيانا عن البكاء . تتكلم بصوت هامس عن زوجها الذى تزوجها لتربى ولديه اليتيمن ، ثم مات لتربى أم الصبى ، وها هى تموت لتربيه . وفى جوف الليل كان صوتها ينتزع الصبى من نومه ، ليجدها مقعية وسط الحجرة «توحوح كإنسان تلسعه النار .. تضرب كفا بكف مطرقة فى ذهول». ثم يرتفع صراخها وتنهمر دموعها : « يا حبيبتى ! يانور عينى نار .. نار وحسرة فى قلبى عليك العمر كله ..» . وكان يتطلع إليها بحيرة أسية حين تضع أمامها ثياب أمه المطوية ، تقلب فيها نائحة فى خفوت،

تشمها ودموعها تتساقط ، وتقوم فتعيدها إلى مكانها .. ثم تلف نفسها باللحاف وتتشمم حوافه منهنهة.

تكثر في هذه اللوحات مفردات : الحسرة واللوعة والجزع والقهر والنواح والولولة والنار .. ولا ضير إن كانت اللفظة عربية أو مصرية ، المهم هو اللفظ المعبر ، والتركيب المعبر الموصل للإحساس العميق مثل «ملطمة» و «توحوح» و «تسح» ذات الأصول العربية والاستعمال المصري إضافة إلى صوت «النهنهة» . إننا نشعر أنه يقطع قصصه من لحمه وأعصابه ، ويعجنه بدمه: «أحسست أني أشم رائحة أمي في شعر جدتي ، وهي تخفض رأسها لتزرر فردتي الحذاء بمفتاحه الخطافي..». وهذه العبارة المفعمة بالدفء والأسى، تحمل في نفس الوقت – بعدها الزمني . فالحذاء يرجع إلى صبا الكاتب، عندما كان هذا النوع من الأحذية منتشرا «وأدخلت إحدى قدماي وهي لاتزال مبتلة في الحذاء ذي الرقبة المليئة بالأزرار» . ويصدر كاتبنا في مثل هذه العبارات عن خبرة نبتت في الماضي، وكمنت في داخله طويلا، ثم عادت من جديد قطعة من لحمه. فعل مثل «تسح» لا يمكن أن يأتي غيره بمثل ما يحمله.. والكف الطرية ونبض عروق الذراع، لا يمكن أن يجرؤ على الاقتراب منها سوى من خبرها: « أدخلتني الحجرة ودموعها لا تزال تسح. ورفعت ذقني قليلا لتفحص عيني المتورمه .. ودعت بالعمى على من ضربني .. ومررت باطن كفها الطرية على عيني مرتين.. ثم طوقت رقبتي بذراعها التي أحسست بنبض عروقها..».

ويحرص الكاتب على ترجمه حواره من المصرية إلى العربية.

كما لو كان أجنبيا عن اللغتين بتركيباته المفتعلة: «سيروح أين».. «ماعاد يجيء منه».. بقصته: «عربة الحنطور»(٤). اللقاء نصيب» بقصة: «العزيزة» رغم التصريح بالتخفف من الهمزة/ » ياصبية أين رائحة» بقصة: «خروج للحياه». وإذا غض القارىء الطرف عن هذه الملاحظة، فتخلص له مميزات حواره وأهمها القصر، وعدم اقتصار دوره على كسر رتابة السرد، لتحمله. في كثير من الأحيان ـ مهمة تنمية العمل بالحركة المستمرة، لاقتله بالثرثرة الساكنة. وقادته هذه الموهبة إلى المسرح، فكتب: «لعبة الثعالب » (١٩٨٥) .. «الرقص على الحبال» (١٩٨٧) .. «حكايات الحى القبلى» (١٩٨٨) .

ويسمى الأم «وديعة» فهى ـ إضافة إلى وداعتها ـ وديعة أودعها الله عند أهلها ـ وكان الاسترداد مأساوياً. ويصور الكاتب مأساة الصبى فى حلم سرعان ما يتحول إلى كابوس: «فى الليل تراءت لى أمى فى النوم جميلة.. حلوة الابتسامة كصورتها المعلقة على الحائط فى صحبة أبى .. وجدتنى معها فى ذلك البيت الذى تركناه.. قبلتنى وضمتنى إلى صدرها.. ناولتنى قطعة من حلوى السمسمية التى أحبها.. بينما هممت أن أقضم من الحلوى دخل زوجها، فركض الخوف فى قلبى.. توقفت يدى بالحلوى قرب فمى!.. عندما خرجت أمى مع الرجل الذى جرها من يدها لتتركنى، دون أن تلتفت إلى.. ثم عادت وحدها لتحضننى.. دخلت جدتى حاملة على كتفيها اللحاف الذى خرجت فيه ملفوفة، لتغيب فى جوف النعش.. كان بداخله جسم ممدد.. من أحد طرفيه برزت فردتا حذاء لامع، أعرفه جيداً.. فقد كنت أحضره كل صباح من تحت السرير،

لزوج أمى.. تابعت نظراتى جدتى، وهى تتجه صوب الجدار الذى انفتح فيه باب سحرى ، دلفت منه خفيفة نشطة. انغلق وراءها ، واختفت معالمه.. التفت مذعورا إلى أمى، فوجدتها هى الأخرى قد اختفت . . . » .

ويتشكل هيكل بعض قصص محمد كمال الأولى من الطرف الشعبية المشاعة. قصة : «حراسة» (٥)ـ على سبيل المثال ـ تتعرض لحيل أهل قرية «طهواج» فى سرقة الحمير وصبغتها لبيعها.. ثم تمكن من تطوير فنه حتى أصبحت الحكاية الشعبية بكافة أنواعها تدخل فى النسيج لتزيده ترابطا، مثل اتصال الزوج الثانى بالزوج الأول بقصة: «زاوية المغاربة» (٦) وخروجه من المقابلة بحكاية كان قد سمعها منذ فترة طويلة واستدعتها اللحظة: «امرأة مطلقة أراد آخر أن يتزوجها فسأل مطلقها عن حقيقتها فقال : «انتظر حتى تنقضى العدة فأخبرك لأنه لا يليق أن أحكم على أمراة لاتزال منسوبة إلى» .. وعاد الرجل ثانية بعد انقضاء العدة فأجابه: «حرام أن أتكلم عن أمرأة تقف الآن فى سوق الزواج».. وثالثة فقال للرجل بعد أن تزوجها: «كيف أسمح لنفسى، وتسمح لى أنت أن أتكلم عن أمرأة أصبحت زوجتك؟!..».

وكثيرا ما يحتفى بالأقوال الشعبية، مثل القول الذى يقال .

- أحيانا عند قراءة الطالع : «قد أقرأ فيه: قل لى عن همى وغمى من يوم ولدتنى أمى». فهو ابن بيئته الذى تتبع خطاها ورصد أجواءها وبدون أحوالها تتبع الطبيعين لها . ولذلك نراه يحتفى بالعادات والتقاليد والمعارف التى اندثر بعضها. وها هو الزوج الثانى يتذكر زوجته الأولى التى سرحها بتحريض من أمه لعدم إنجابها: «صورتها الندية أمامه بفستانها الكمونى فى ليلة كتب الكتاب.. قدمها الصغيرة منقوعة فى

الصينية التى يرقد فى مائها ورق السلق الأخضر، لتكون عيشتهما خضراء . والمصحف على رأسها لتملأ البركة حياتهما » .

وفى قصة : «الحفاء» نرى الزوجة التى ألجأها العوز إلى العمل فى السقاية تسند صفيحة الماء على رأسها بنفس اليد التى تحتضن بها حزمة نعناع ندية ، وفى اليوم التالى أخذت تقلب العيدان فى حجرها بعد أن «ذبلت الأوراق الخضراء فى سواد ليلة..»، فنعرف من الجو المحيط أن هذه العيدان تقوم بذات دور عيدان الملوخية فى الإجهاض، حتى قبل أن يفصح الحوار عن ذلك: «جوّع طفلنا حتى مات.. حرمت على نفسى الخلفة من بعدها». وبعد الإفصاح : «حدقت من بعيد فى الأوراق التى استحالت داكنة.. تمنيتها دائمة الخضرة» .

ونكثر الإشارة إلى اللون «الكمونى» الذى يصبغ به أثواب النساء والرجال والأشياء . وقد لاحظناه عند حديثه عن الثوب الذى كانت ترتديه الزوجة الأولى بقصته: « زاوية المغاربة» وبقصة:«رؤيا»(٧) التى صار أسمها: « تلك الرؤيا» بمجموعة: «سقوط لحظة من الزمان» فى ثياب عالم القرية : «.. أبى يدخل على الشيخة صالحة بجبته الكمونية القطيفة» ، وعندما يصف الطعمية تملأ رئحتها على الفور أنوفنا . و «يركز عينيه على المقلاة التى يغلى زيتها بالأقراص الكمونية باهتكاك..» وذلك بقصة: «لم يعد صغيراً» التى صار أسمها: «المفتاح» .. والصفة بيئية ، أو النقل طبيعية . ولهذا فهى أصدق من غيرها من التسميات المتأثرة باللغات الأجنبية أو لغة القواميس . كذلك فالكاتب يدقق فى وصف المهن والأماكن مثل وصفه لمنطقة دفن الموتى بدمياط

فى عدة قصص أهمها : « بسيمة.. والمطر » التى صار أسمها: «المطر» و« الليل يا فاطمة » .

و «العواء» من الأصوات المنتشرة فى قصصه . واستأثر بعنوان إحداها بمجموعة: «سقوط لحظة من الزمان» . ولا شك أن لديه هوى جامح تجاه هذه اللحظة المعبرة التى لا تصدر عن ذئب وإنما عن إنسان أو شىء. غير أن تكرارها كاد يفقدها مدلولاتها ، وإن ظلت بعض صوره معها من الصور التى لا تنسى. فى «زاوية المغاربة» يصف المنشار الكبير والزوج الثانى يتجه إلى الزوج الأول حيث يعمل فى صنع المراكب قرب ساحل النيل: « هناك وجد سلامونى بلحيته السوداء.. المهملة.. وقف يرقبه وهو يعتلى قطعة الخشب الضخمة النائمة علي الحاملين المرتفعين يفرد جسمه الممتلىء ويطويه كلما طلع ونزل بالمنشار الكبير الذى يعوى فى قلب الخشب .. يدفعه إلى أسفل لمساعده الواقف على الأرض راسخ القدمين ، ويعود فيجذبه..» هكذا بدت الحركة للكاتب، وهى فى حقيقتها دفع من الصاعد إلى أسفل، ودفع من الواقف إلى أعلى فى حركة مستمرة ويبدو أن هذا المنشار انقرض الآن بعد انتشار الماكينات الحديثة . وعلى أية حال ، فلم يكن المنشار هو الذى يعوى فى قلب الخشب . وإنما « الشك» هو الذى يعوى فى داخل الزوج الثانى ، ويكاد «يشقه» نصفين لأنه طلق زوجه الفاضلة وتزوج من امرأة سيئة السمعة ـ دون أن يدرى ـ من أجل الإنجاب .

وتنتشر أدوات الحذائين والنجارين فى قصصه. وتطل مع «زاوية المغاربة» حتى عودة الزوج الثانى إلى الحارة. فقد هناء الأسطى وهدان، وكانت « يداه القذرتان» المشققتان تعملان بالمخراز فى نعل

الحذاء..»، أما المعلم بزوم فكان في كلامه غمزا ولمزا «وفحيح الفارة في يده وقع صفيق» . وعندما بدأ الشك يدب في نفسه بعد أن أخبروه بصعود أحدهم إلى داره ، وارتطمت قدم وهدان «بجردل المياه على باب دكانه، فاندلق ، وسال ماء النعال الأسود ، حتى دخل بيت شعبان» ، واعتبار « منقوع النعال» معادلاً للدنس لا يرضي إحساساتنا المستقاة من تجاربنا خارج إطار القصة.. فهو - في نظرنا - العرق المراق بعد عناء يوم مضن مع العمل الشاق، ولهذا كنت أتخيلها دائما عسلا رائعا.. إنها مياه نظيفة طاهرة. لكن ليس المهم إحساسنا أو إحساس الكاتب وإنما إحساس القصة .

ولا يتعرض الكاتب بقصة : « الأعمى والذئب[٨] لكيفية اعتداء الذئب على الضحية الصغيرة نزيلة الملجأ الذي يعمل به . فالمهم - هنا - هو ما حدث ، وليس كيف حدث؟.. وعندما أرادت الصغيرة أن تسر إلى أخيها الصغير بكيفية حدوث الفعل كانت إجابته قاطعة. إذ همهم بصوت كالعواء " « لا تحك لي ». وستمدنا خبراتنا المتنوعة بصور متعددة للكيفية تجعلنا نشارك في بناء الفعل . والقصة لم تكن تبحث عن المعنى المجرد مثل قصص: « جنحة» و« بلا هزيمة» و« ذراع تحت الرأس »، وإنما كانت تبحث عن الثأر أو الجزاء من جنس العمل . قصته : «جنحـــة»[٩] لا تعرج إلى أسباب الوفاة، أو الكشف عن شخصية المتوفاة. إلا في إثارة موجزة جاءت على لسان أحد الشخوص : «كانت عروسة.. وفرحها كان بكره » ، الذي يعني الكاتب ليس الشخصية أو الحادثة المأساوية التي دبرها القدر ، وإنما الانفصام القائم بين الواقع

والقانون . هذا القانون الذى يترك القرى بغير مناطق للدفن ليتيه أهلها فى المدينة بحثا عن «مفتش الصحة»، ثم تقدمهم للمحاكمة بتهمة الدفن بغير تصريح: « وأقفل المحضر على ذلك فى ساعته وتاريخه .. ويعرض لقيده جنحة بالمادة ٢٣٨ عقوبات ويرسل إلى النيابة للتصرف» . ولا يحاول الكاتب استعراض معلوماته القانونية بذكر ما تقضى به المادة المذكورة، إذ يكفينا أنها تقع فى نطاق التجريم. وخرجت هذه القصة - كما لا يخفى - من بين طيات " « يوميات نائب فى الأرياف » . وإذا كان لتوفيق الحكيم فضل السبق فى هذا المضمار ، بالنسبة للأدب العربى، فللأدب العالمى أفضاله الجمة، وقد شاهدت فى بداية الخمسينيات فيهما معبرا للمخرج والممثل الإيطالى (فينو ريودى سيكا) بعنوان : «ذكرى يوم فى المحكمة » تعرض فيه لهذه القصة بأسلوب غاية فى الهزؤ الاجتماعى ولا شك أن كمال نجح فى تحريك هذه القضية من جديد بتقديم نموذج أخر لها .

وجذبه جو المحاكم والتحقيقات وأقسام الشرطة بأقاصيص : «الكم الفارغ » و« الأصبع والزناد » التى صار اسمها : « فى المنعطف» من مجموعة : « الأصبع والزناد » . و« حكايات عن طاووس العصر» و « البديل » من مجموعة « الأعمى والذئب » . ويدان القانون - فى الاولى - عن طريق ما ينطلى على مطبقه من تدليس . أما فى الثانية فتظهر المحكمة فى الخلفية وكأنها مجرد زينة . وتقوم الشرطة بدور فعال فى تحريض الزوجة - التى فصل زوجها من عمله - على الفسق . فعندما يمنعها من الخروج مع امرأة سيئة السمعة ، تستدعيه الشرطة ،

وينهال عليه المخبر ومعاون المباحث ضربا ، ويهددانه إن تعرض لها أو عارض تصرفاتها . وبعد هنيهة يراها عند منعطف أتوبيس مع معاون المباحث . ويدخل المحكمة مرة أخرى بقصة : « البديل » ليتحدث عن مهزلة أرضية أخرى يقتل فيها الإنسان لذنب لم يقترفه ، وتبرأ ساحة قاتله . وفي «حكايات من طاووس العصر » يدخل أقسام الشرطة مرة ثالثة ليفضح القهر السلطوي ، ولتر الباطن يتحول إلى بهلوان عندما تنتزع منه سلطته . فيجوب الشوارع ليقيده المارة بالحبال مستعرضا عضلاته: آخر ما تبقى له من المجد الغابر . وتغلغل الكاتب داخل الشخصية ليكشف ضعف الباطن وزوره وذله ومهانته أمام الكبار ، وهو في عز سطوته وتسلطه وجبروته الذي يصل إلى قتله الضحايا .

ويترك والد محمد كمال محمد مكتبة عامرة بالكتب الدينية وكتب التراث ، كان الصبي يقلب صفحاتها مسحورا . وحين بلغ الرابعة عشرة باعتها أمه لتشتري ثيابا له ولأخواته الثلاث . وقف « مذبوحا » وهو يرقب صاحب دكان الكتب القديمة ينقل أكوام المجلدات على « عربة كارو » . وعندما بلغ السادسة عشرة عرف طريقه إلى مكتبة البلدية . كان اسمها المكتبة الفاروقية . مازلت تطل على نيل المنصورة مثل كوخ صغير من الحجارة يرقد في أحضان الطبيعة . استولى عليها الاتحاد الاشتراكي ، ليجعلها مقرا له ، ثم ورثها « الحزب الوطني الديمقراطي » .. ونأمل أن تعاد سيرتها الأولى ، لتظل المكتبة التي عرفت الزيات وعلي محمود طه تؤدي رسالتها .

يتذكر محمد كمال محمد أن موظفيها استهترا به لصغر سنه .

كان كلما طلب كتابا أدبيا ينظران إلى بعضهما ولا يجيبانه إلى طلبه لاحظ رئيسها توقه إلى المعرفة ، فأمرهما ألا يؤخرا « للولد ده » طلبا . وكان يلفته إلى الكتب الهامة . إنه لا ينسى فضله . كان - كما حدثني - شيخا معمما ممتلئ الجسم وضاء الوجه.

ورغم تردده على الفاروقية لم ينس مكتبة ، والده . كان يتوجه إلى دكان الكتب القديمة ، فيعيره صاحبها كتب أبيه بضمان نقدى . كان يقرؤها والحسرة تملأ قلبه . وكان يجد فى بعض تلك الكتب إيصال مياه أو إنارة أو رسالة صغيرة ، فيبكى . فكر فى الاحتفاظ بالكتب التى يجد بها هوامش بخط والده ، لكنه عجز عن دفع الثمن الذى كان يحدده المكتبى لها .

ونستطيع أن نتعرف على ملامح الوالد النفسية ، وحالته الاجتماعية من خلال قصته : « لا شئ » (١٠) فالكاتب ينهل من الواقع ، ويصدر عن معرفة يقينية وخبرة ودراسة متأنية . فى هذه القصة يغوص فى أعماق الفقراء الذين ذاق معهم مرارة العيش . ويحدثنا عن حياتهم رغم جوعهم . الراوى صبى صغير يأوى والده شيخا كفيفاً يقرأ القرآن فى البيوت . ينام الشيخ معه فى حجرة واحدة . فى الصباح يخبر الصغير أمه أن الشيخ أكل رغيفاً من قفص الخبز . فلمعت عيناها استنكارا ودهشة ، وحملت قفص الخبز الملتصق بحائط الحجرة ، ووضعته على ظهر الصندرة ، وهى تبرطم فى سخط .

بعد هذا المفتتح ، يعود الكاتب إلى تفاصيل الحدث عن طريق عودتها إلى ذهن الراوى : « عاودتنى صورة ما حدث ليلة الأمس .. حين

صحوت على صوت خشخشة ظننتها فأراً جنب رأسي يعبث بشئ ما .. لكنى عندما فتحت عينى تبينت فى ركن الحجرة شبح الشيخ حسن منتصبا فى مواجهة الحائط ، ويده تسحب فى حذر من فتحة قفص الخبز رغيفا مقددا مشى به إلى ركنه وأخذ يقرقشه على فراشه المبسوط فوق الحصير .. » .

ولا بد أن يصور الكاتب الأسرة فى بحبوحة من العيش . وهى بحبوحة نسبية . ها هى الأم تضع أمام الأب « طبقا كبيرا من البطيخ بعد أكلة سمك شهية » . ولم ير الأب فى أمر الشيخ حسن شيئاً غير عادى . فربما كان الرجل جائعا ، غير أن الأم أصرت على موقفها لأنه ذكر لها أنه تعشى . ويرجع الأب ادعاءه إلى « الحياء » بيد أن الأم تصر على أنه « سرقة » ... « لا تبالغى يا شيخة .. رغيف أكله الرجل بدل العشاء ، الذى لم يأكله .. » . ويتردد فى سمع الصبى صوت الشيخ حسن وهو يكرر اعتذاره عندما تقدم له أمه العشاء ، مضيفا بصوته العريض : « جعله الله عامرا بحسكم .. وأطال فى عمركم وعمر أولادكم .. » .

وفى اليوم التالى قام الشيخ من ركنه ليلا ، وانتصب لصق الحائط، ورفع ذراعيه الطويلتين إلى أعلا ، فدارتا فى الهواء دون أن تجد قفص الخبز معلقا فى مكانه : « بقى لحظة كالمبهوت .. وامتدت يده إلى جبهته تدعكها كالمصدوع .. وتقوس ظهره قبل أن ينحط على فراشه دفعة واحدة كمن يهوى من مكان مرتفع » . وغادر البيت قبل أن يصحو أهله . ولقى الصبى مصادفة فى الطريق بعد أيام : « .. ارتعشت أشفار

عينيه المغلقتين » ووعد بالعودة لكنه لم يعد . وتظهر عاطفة الأب وأحاسيسه الرقيقة من خلال حواره مع الأم ، ولومه ـ في غيبتها لابنه لإخبارها ، وفهمه العميق للآخر سواء في حواره مع الأم ، أو في رده على ابنه عندما سأله عن سبب قبض الشيخ على عصاه الراقدة تحت ساقيه ، فكانت إجابته : « لأنه لا يمتلك غيرها » .

ويفتتح قصة : « أيام الدموع »(١١) بقوله : « أبي كان كبيرا .. صدقوني فالبعض لا يعرف ذلك الشئ (كذا) كما عرفناه ... » . ثم تبدأ أحداث القصة التي تتألف من ثلاث نقلات . في الأولى نرى الأب جالسا على الدكة المفروشة بالحصير ، يخبط على ركبته المشرعة بكفه ، ويئن أنيناً يؤلم الصبي ، ثم تهبط الركبة ليرى الصبي القدم العارية في المداس ، فينتابه إحساس غريب بأنه لن يقف على قدمه مرة أخرى ، ويتناول الأب عصاه ليتوجه إلى مدرسة القرية : « فيها ينفق أيامه صيفا وشتاء من أجل مسانية القمح والأرز التي تكفينا بالكاد نصف السنة » .

أما أم الصبي بنت المدينة ، ففرت من القرية والضرة العجوز وفقر الأب . وأرسلت مع الصبي « لحوقيا » ـ وهو الإناء الصغير ـ به عجة بيض ، وعليه بعض أرغفة المدينة . فسار الصبي في الطريق من المدينة إلى القرية حافيا ، يحمل مداسه تحت إبطه : « كان أبي يفضل ذلك دائما ، ليذهب إلى أزهر المدينة الصغيرة .. » وسخونة اللحوقي ورائحة العجة المثيرة يداعبان حواسه ، ثم يتذكر أباه فيقاوم رغباته الملحة : « إحساس بالسعادة يحتويني ، لأننا سنشبع اليوم ، وربما الغد أيضا .. ليس هذا فقط ، بل سنهنأ بأكله شهية .. » .

وفي النقلة الثانية يرجع بنا الكاتب إلى عصر الأمس لتجسيد لوحة من لوحات الفاقة . وفيها ينهر الأب زوجه العجوز لتركها الولد جوعانا . وحين يملأ « عوازها » الدار ، وهي تصر على أن رغيف الصباح يكفيه : « أما عاد تحت عينيه غير الرغيفين الباقيين ! » يرفع الأب عصاه فوق رأسها لأنه يخشى الفضيحة . والجوع - عند الفقراء المتعففين - فضيحة ، يعيريها ، الشبع مفخرة يتباهى بها : « كفاك نحيبا .. الجيران تسمعنا ياوش الفضائح » . وأخذ ولده من يده ، ومشيا في دروب القرية حتى توسطاها ، ونزلا « تحت الريح » لزيارة العيسوى » ، و« العيسوى رجل كريم .. قالوا إنه كان قاطع طريق وتاب فلم يعد يغادر حصيرة الصلاة » . وعندما لم يجدوه على مصطبة الدار انطلقا «فوق الريح» إلى الشيخ مسلم . و« حول الطبلية الواسعة جلسنا .. رائحة خوص النخيل الذى قعد الشيخ مسلم الضرير وسطه ، يضفر منه المقاطف ليبيعها تملأ أنوفنا » . وبانت السعادة على وجه الأب ، حين مد الصبي يده إلى رغيف من الأرغفة الثلاثة . وبدا الأمر له غريباً ، أن يجدوا طعاما بهذه السهولة ، وأن يقدمه الشيخ مسلم دون أن يطلباه . واعتبره وليا من الأولياء . والتهم نصف رغيفه بلعا « مع كثير من اللفت والكبر المملحين » . وقد بدت له عمامة الشيخ مسلم بشالها الأخضر الباهت زاهية لامعة ، وأصابعه القصيرة التى يلتقط بها عيدان الكبر طيبه حانية . وأومأ أبوه إلى رغيفه الذى لم يمسه ليأكله الصبي أيضا . وكان يقضم قطعة اللفت الوردية مبتسما لابنه .

ويعود في النقلة الأخيرة إلى متابعة مشوار الصبي إلى القرية . أوصته أمه أن يمشي نصف المسافة ، ويركب النصف الآخر بالقرش الذي وضعته في جيبه .فضل أن يمشي المشوار كله ليظل القرش في جيبه ، لكن نفحة الشمس سلقته فآثر الركوب . جلس على ركبتي أحد الركاب ، وكنزه بين يديه . رأى سائق السيارة الكونستابل ينتظره ، فغير اتجاهه وطلب من الولد أن ينزل . ولما طالبه بالقرش جذبه بعنف من طوق جلبابه وطوحه خارج السيارة . ووجد الولد اللحوقي فارغاً ، وقرص العجة معجوناً بالتراب على جسر الترعة ، ولم يبق بالخرقة القديمة غير الأرغفة ، فسالت دموعه قهراً وحسرة .

في الدار أخذ أبوه لقمة من رغيف المدينة ، لاكها في صمت ، ووجه مغلف بالخجل وشئ كالاشتهاء ، لم يسأله عن شئ .. وكان لا يستطيع تخمين ما حدث ، افترش ملامحه يأس صامت قائلا وفي عينيه نظرة بكماء : « قم هات بعض الملح .. » .

وفي قصة : « أشياء صغيرة » (١٢) يصور الكاتب حالة صبي صغير باعت أمه مكتبة أبيه بعد وفاته . كان هذا الصبي صديقا للراوي الذي كان أبوه يعمل حذاء ، وينفق نقوده على الأفيون . أما والد صديقه فكان ذا « نظارة بيضاء » ، يدخل بيته عصر النهار فلا يرونه إلا في اليوم التالي . وعندما مات كان ابنه يفاخر بكتبه التي يستعيرها منه الراوي : « كتب أبي .. كيف أفرط فيها .. أحب أن أقرأ .. » . وكانت متعته أن « يقلب » في الكتب التي يزيد سحرها عنده . إلى أن جاء يوم ذهب فيه الراوي إلى بيت صديقه « كانت الصالة الضيقة المستطيلة

مزدحمة بزكائب تكاد تنفتق بما فى داخلها متراصة لصق الحائط الذى تنشع الرطوبه منه ..

وكان محجوب يقعد وسط الكتبة العارية أمام المرحاض وفى قدمية الطويلتين شبشب أبيه القائم المتهتك .. وكانت رقبته النحيلة متدلية من بين كتفيه ، وذقنه المدببة لاصقة بعظم صدره ..

قال ذاهلا :

– أمى باعت الكتب !

قرقرت عربة الكارو على أرض الزقاق .. انتفض محجوب وقام يجر قدميه بالشبشب الزاحف بمؤخرته الخالية على بلاط الصالة ..

أطل من الباب .. أدار وجهه بلفتة حادة ونظر إلى الزكائب مذبوحا ..

مرق الرجل داخلا من جواره ، وقف عند الزكائب يتفحصها ونادى الحوذى متعجلا ليحملها ..

انتفضت ملامح محجوب ، وحدق فى العربة الطويلة الواقفة .. وفى مقدمتها مخلاة العلف أمام الحصان .. انقذف خارجا واختطف الكرباج المعلق بمقدمة العربة ، وهوى به على ظهر الحصان ، فجمح راكضا بالعربة .. ركض محجوب فى جواره يقفا احمر جلده ، وواصل ضربات الكرباج ..

اندفع الحوذى وراءه صارخا بالشتائم ..

التفت محجوب بوجه مذبوح وقذف صدر الرجل بفردة شبشبه ،

ورمى الثانية من قدمه ، واستمر في ركضه .. وظل يجري خلف العربة .

انحرف محجوب داخلا الحارة وظل يركض في عمقها ناحية..» .

أردنا أن ننقل هذه الفقرات كاملة لإيماننا بأن حالة هذا الصبي ، تعادل حالة محمد كمال محمد صبيا وإن كان عمق مأساته ، وفهمه لحاجة أمه جعلاه يكبت مشاعره حتى لا تنفلت معربدة . وإنشاؤه مكتبة لبيع الكتب القديمة إلي جانب وظيفته عندما انتقل للإقامة في دمياط أمر يحتاج إلى تفسير . سماها « دار الكتب الأهلية » . ودلالة الاسم لا تخفى بما تحمل من تقابل ومعارضة لدار الكتب المصرية ، وأسند إدارتها لأحد الشباب المتحمسين بأجر محدود . وكان يتصل بتجار الجملة بالقاهرة لشراء الكتب المرتجعة ، ويعود بها داخل « زكائب » .. ألا تذكرنا هذه الزكائب بقصته : « أشياء صغيره » ؟ .. وهل استطاع بذلك أن يسترد الكتب التى خرجت من داره حقيقة ، ومن دار صديق الراوي بالقصة رمزاً ؟ .. لقد خرجت من الدارين - أو الدار الحقيقية والرمز - عنوة ، وها هي تعود إلى الدار الأولى بعد تمكن من كان صبيا من الحصول عي القرش الذي يعيدها ، ومعرفة مظانها . أهي محاولة لاواعية لا سترداد ما سلبته الحاجة ، أو ما سلبه قهر الحاجة ، وتوزيعه على المحتاجين الحقيقيين الذين كان واحدا منهم ؟ .. كان يعير الكتاب بخمسة قروش ، ويبيعه بعشرة . وكما كانت تفعل السينما في تلك الأيام وزع على رواد المقاهي إعلانات تحمل شعار المكتبة : « ثقافة رفيعة

بقروش زهيدة » تيمناً ـ في الغالب ـ بشعار سلسلة « كتب للجميع » التى كانت تصدرها دار « جريدة المصرى » : « كتب قيمة بقروش زهيدة » . وعاونه بعض أعضاء « الجمعية الأدبية » التى أنشأها ، ثم حلها لعدم رغبة المباحث فيها . وتمثلت المعاونة فى الدعاية والتبرع بالكتب . وكان مدير المكتبة شابا نشطا ، فلم يكتف بالدكان ، واتفق مع من حمل بعض الكتب على عربة يد ، لبيعها فى شوارع المدينة .

هامش

(١) من حوار أجراه معه على عبد الفتاح ، ونشر بجريدة « الأنباء » الكويتية فى الثامن من أغسطس ١٩٨٧ .

(٢) محمد كمال محمد ، البحيرة الوردية ، دار المعارف ، ١٩٨ ، من ص ١٤٣ ، ١١٤ .

(٣) محمد كمال محمد ، الحب فى أرض الشوك ، كتاب اليوم ، العدد ١٦٨ ، يونيو ١٩٨٠ من ص ١٢٨ إلى ص ١٣٧ ، وانظر أيضا : نزيف الشمس على نفقة المؤلف ، ١٩٨٥ من ص ٦٧ إى ص ٨٠ .

(٤) نزيف الشمس ، والمرجع السابق من ص ٣٣ إى ص ٣٨ .

(٥) محمد كمال محمد ، الأصبع والزناد ، ١٠٦٥ ، من ص ٤٥ إلى ص ٤٨ نشر مؤسسة التأليف والنشر .

(٦) الحب فى أرض الشوك ، مرجع سابق ، من ص ١٠٠ إلى ص ١١٤ .

(٧) الأصبع والزناد ، مرجع سابق ، من ص ١٠٧ إلى ص ١١٣ وانظر أيضا سقوط لحظة من الزمان ، مرجع سابق ، من ص ٨٣ إلى ص ٨٨ .

(٨) محمد كمال محمد ، الأعمى والذئب ، ط ، على نفقة المؤلف ، من ص ١٠ إلى ص ١٧ .

(٩) الأصبع والزناد ، مرجع سابق ، من ص ٩٣ إلى ص ٩٧ .

(١٠) محمد كمال محمد ، العشق في وجه الموت ، على نفقة المؤلف ، ١٩٨٢ من ص ٣٤ إلى ص ٣٧ .

(١١) الأعمى والذئب ، مرجع سابق ، من ص ٧٦ إلى ص ٨٠ .

(١٢) محمد كمال محمد ، حصاة في نهر ، الإبداع العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٨٣ ، من ص ١٤١ إلى ص ١٤٨ .

الرواية والمسرحية

١ - مهارات السرد الروائي عند محمد كمال محمد — د . مجدي توفيق

٢ - الحب في أرض الشوك — د . يسري العزب

٣ - الحب في أرض الشوك — د . إبراهيم عوض

٤ - النقد قبل القراءة .. أحيانا — د . همت بدوي

٥ - المسرح عند محمد كمال محمد — عبد الله هاشم

د . مجدى أحمد توفيق :

مهارات السرد الروائى عند محمد كمال محمد

(مجلة الثقافة الجديدة نوفمبر ١٩٩٩)

قد تري أن محمد كمال محمد كاتب تقليدي . ولكني لا أطمئن لكلمة «تقليدي» : فهي تلغي التمايزات الكبيرة بين الكتاب الذين نسميهم بالتقليديين ، وتخفي ما يقوم به الكاتب من تعديل للنمط الشائع الذي يوصف بالتقاليد المتبعة ، وهو تعديل يحقق به الكاتب خصوصيته وتميزه ، ويمثل دافعاً جمالياً حقيقياً يدفع الكاتب إلي الكتابة، ولولا شعور أنه يصنع شيئاً يخصه ما استطاع أن يواصل جهد الكتابة .

وما يسمي القصة التقليدية قد تغير تعريفه من جيل إلي جيل ـ أريد به ، في بعض الأوقات ، القصة التي لها بداية ووسط ونهاية ـ بعبارة ثانية أريد بها القصة التي تبدأ بعرض تمهيدي للشخصيات ، يفضي إلي العقدة التي تتناولها القصة ، فتئول إلي حل العقدة من خلال لحظة مضيئة كاشفة تسمي بلحظة التنوير . ولكن النصوص التي يميل الناس إلي القول إنها تقليدية عبثت بهذا التركيب . ويبدو لي أن القصة التقليدية الآن يراد بها القصة التي تعول علي نظام الأحداث . ولكن هلي ينبغي علي القصة «غير» التقليدية أن تخلو من الأحداث ؟. هل هذا مستطاع ؟. أليست اللغة نفسها أحداثا؟ .

من ثم لا يدل ما أعتزمه من التركيز علي نظام الأحداث في ثلاثة روايات لمحمد كمال محمد علي تصنيف ما . هو فحسب أداة بحثية لاستيضاح طريقته في كتابة الرواية . يبررها التطور الحديث في مفهوم

الحبكة Plot الذي يصطلح بالكلمة علي نظام الأحداث مهما يكن نوعه أو تصنيفه . الحبكة مهارة سردية جديرة بأن نهتم بها ، ومحمد كمال محمد كاتب ممتاز لقياسها ودراستها .

من جهة ثانية لا يمنعني التركيز علي نظام الأحداث من أن أستطرد إلي ملحوظات جمالية . بوصفي قارئاً حراً للروايات . فنظام الأحداث نظام يتشابك مع الأنظمة السردية الأخري في الرواية كنظام الشخصيات ، ونظام اللغة ونظام الأزمنة ، ونظام الأمكنة . علي أن الاستطراد وراء الأنظمة ينبغي ألا يعطل مساءلة الأحداث: اختيارها ، ترتيبها ، خلق إيقاع ما من تواليها . لذا يجب تحجيم الاستطراد ، بالقدر الذي يحتفظ بفائدته الكبري في معاونتنا علي أن ندرك أن مهارات الأحداث ، ليست مهارات مجانية محضة ، ولكنها مهارات ، في حقيقة الأمر ، مفعمة بالمعني .

- ٢ -

التمهيد في القصة التقليدية كثيراً ما يكون مملاً ، لأنه معلومات أولي ، غير معلوم وجهتها ، ولا تحاط بصراع درامي مشوق يجعل القارىء متلهفاً عليها ، فالصراع الدرامي مؤجل إلي ما بعد التمهيدات . ربما ، لهذا السبب ، آثرت رواية « الأجنحة السوداء » لمحمد كمال محمد أن تبدأ بإيقاع سريع لاهث ، وتغيير في المكان وتكاثر الشخصيات ، لتؤدي فصولها الأولي وظيفة التمهيد ، مع اجتذاب القارىء ، من السطور الأولي للنص .

وفي الإمكان أن نقسم « الأجنحة السوداء » إلي ثلاث مناطق سردية : المنطقة الأولي تضم الفصول الستة الأولي ، وتمتاز بالإيقاع

السريع . والمنطقة الثانية تضم ستة عشر فصلاً ، من الفصل السابع إلي الفصل الثاني والعشرين ، وإيقاعها السردي بطيء . والمنطقة الثالثة الأخيرة وتضم أربعة عشر فصلاً ، من الفصل الثالث والعشرين إلي الفصل الأخير من فصول الرواية ، وهو السادس والثلاثون ، وإيقاع هذه المنطقة أشد سرعة من الأول .

وليس المراد بسرعة الإيقاع وبطئه ما يتولد عن اللغة حين يستخدم الكاتب الجملة القصيرة التي تسمي بالتلغرافية ، فتتوالي الجمل سريعة لاهثة ـ من جهة اللغة استخدم المؤلف ـ طوال الوقت ـ الجملة متوسطة الطول ، المتسمة بالجزالة ، أحادية المستوي ، فصيحة، تتفادي التعدد الذي يسمح برد من العربية الفصيحة ، وبحوار من العامية ، أو يسمح بمزج بين المستويين : الفصيح والعامي ، علي أي نحو ما من المزج . فإذا تعرض لعبارة عامية مثل « وأنا أعمل له إيه ؟ دا أنا ما صدقت إنه خلص الابتدائية » تحولت العبارة إلي « وماذا يمكن أن أفعل له ؟ .. أنا ما كدت أصدق أن ينتهي من المرحلة الإلزامية في الابتدائي ..» (ص ٨١) ، لتبقي العبارة علي المستوي الواحد الفصيح : .

« هدر قطار الجنوب فانتفضت لضجيجه في وقفتي .. وارتجفت الأرض من تحتي .. حملقت مفزوعاً في الشرارات النارية المتطايرة وسط القضبان .. وسكن كل شيء .. لكني خيل إلي أني أسمع أنات الرجل قريبي .. فأسرعت مذعوراً أتخبط في سيري .. أمام عيني دهم القطارفي ظلمة الليل زوج أمي ، وهو يعبر شريط السكة الحديد . فأنهي حياته.. ولم يعد هناك في البيت الذي غادرته لتوي غريم يكره رائحتي» (ص٣)

هكذا تبدأ الرواية بحادث جلل مصور بغير تمهيد له . إن مصرع زوج الأم ، تحت عجلات قطار ، أمام عيني الرواي المتكلم طوال الوقت خادث جلل حقاً يلقي بالقارىء ، منذ اللحظة الأولي ، في هدير الأحداث المتسارعة ، كقطار الجنوب الداهم . ويقوله « غريم يكره رائحتي» تحددت علاقة الراوي بزوج الأم . كذلك فإن عبارة «زوج أمي» تمنحنا قصة أسرية عن أسرة الراوي في وجازة إلماحية . والراوي الذي لم يفعل شيئاً لزوج أمه ، أو لجثته ، وأخفي المشهد المروع عن أمه بحجة أنه يخشي أن تتهمه في الصريع ، وتحمل شعوراً هائلاً بالذنب ، لن يكون غريبا في القسم الثالث من الرواية ـ بحسب تقسيمي الذي أصطنعه لقراءتها ـ أن يقع في مباذل وآثام ؛ فالمشهد الأول يؤكد أن لديه استعداداً لأن يخطيء ، ويجعل نظام الأحداث متماسكاً ، يبرر أوله آخره .

هذا عن الحدث المصور . ولكن اللغة التصويرية المتماسكة ، بإشارتها البسيطة المسوَّاة بأجزاء الجملة ، غير ناتئة عنها ، وغير غائرة فيها ، تمثل التركيب اللغوي الفصيح الثابت للنص كله ، الذي يطوعه المؤلف لوظائف السرد والوصف ، والحوار جميعاً ، والتأمل الفكري في مواضع من النص كذلك ـ ووحدة الأداء اللغوي في النص ، مع شفافيته ـ أعني إشارة الكلمات إلي الأحداث ، أو المعاني علي الإجمال ، بخفة لا نشعر معها بثقل الكلمات ، أو بحضورها ـ إنما يعني تحييد اللغة . أريد من تحييد اللغة القول إن نظام الأحداث في الرواية أشد فعالية ، وأكثر بروزاً من اللغة نفسها التي يؤدي بها السارد الأحداث إلينا . فهي وسيط شفاف ، كالماء » .

بسرعة تسرد الفصول الستة الأولي كثيراً من الأحداث

والمعلومات تعرف منها حياة الراوي الأولى ، ومشاكله الأسرية ، والبيئة التي سيعيش فيها ، وستشهد أحداث الرواية . وتكون مسرحها . نعرف أن أباه ملاحظ العمال ذا الساق الواحدة ، قد طلق أمه ، وتزوجت من الرجل الميسور الذي كرهه ، والذي صرعه القطار في سطور الرواية الأولى . ونعرف أن أباه قد أغرق همه في الخمر ، فلما خاف الراوي فضيحتهم قرر الانتقال بأبيه إلي بيت آخر . وهو يبحث عن بيت رأي فتاة أعجبته ، دلته علي حجرة بيتهم . هي رشيدة التي سيحبها . ويوم انتقل الراوي إلي السكن الجديد مع والده ، وأخبره والده أن الشركة قد نقلته إلي دمياط ، وسيفترقان . أما الراوي فهو يعمل في مصنع ويعول نفسه . ومصرع زوج أمه جعله ينقطع عن زيارة أمه زمناً . ثم يطلعنا علي جيرته في البيت الأم ، فيما يشبه أن يكون خريطة سكنية للمشهد (ص ١٨-١٠) تحمل هذه الخريطة تفصيلات كثيرة عن أفراد السكان . وبطبيعة الحال تحتل زاهية زوجه النوبي موضعاً بارزاً في الخريطة لاحترافها الدعارة في بيئة متواضعه مزدحمة . كذلك تحتل رشيدة موضعاً بارزاً لما يوليه لها الراوي من حب . ونعرف الفصل الخامس قرب علام من الراوي ، قرباً يتيح له أن يداعبه مشيراً إلي حبه لرشيدة . ويقرر الراوي في الفصل السادس السفر إلي دمياط ، ويوجز الفصل السابع رحلة الذهاب ، وبطبيعة الحال تطوف هذه الفصول بتفصيلات كثيرة ، تحشدها في ثلاثين صفحة من الرواية التي تزيد علي مئة وخمسين صفحة .

تتولد السرعة في الفصول الأولى ، من كثرة التفصيلات ، ومن تعاقب الحركة ما بين بيت أمه ، وموقع الحادث ، والحي القديم ،

والسكن الجديد ، وحجراته ، ودمياط . وتتولد كذلك من الأحداث المؤثرة : الانخلاع من الأم ، الشعور بالذنب ، الانتقال إلي بيئة جديدة ، فقد الأب ، الحب ، بشاعة الدعارة ، الانخراط في زحام من الشخصيات والعلاقات .

بداية من الفصل الثامن يتباطأ الإيقاع كثيراً . فنحن نشاهد أربعة فصول في دمياط لا نري فيها إلا تعرف الراوي علي رضوان صديق والده وعائلته . ومع تميز شخصية ألطاف أبنة رضوان ، فلسنا نجد علاقة حب ، أو شيئاً يحرك الأحداث . وانتهاء الفصول بمصرع إدريس أخي ألطاف لا يمثل حدثاً ، لا يؤرق الراوي ، وهو يحضر ، في الفصل الخامس من هذا القسم ، معزاه ، ويمضي راجعاً إلي القاهرة بغير أثر يذكر .

استقبلته رشيدة بحرارة (الفصل الثالث عشر = ف١٣) ، ولا جديد في حرارتها فحبهما معلوم في الفصول الأولي . وزيارته لأمه ، التي علمت بموت زوجها وارتدت السواد ، لا يغير شيئاً ، فهي مشغولة بالصراع مع أهل زوجها علي الميراث .

الخط السردي الحقيقي الذي يحرك القسم الثاني ببطء شديد هو خوف الراوي من أن تفسد زاهية حبيبته رشيدة ، كما أفسدت فتيات أخريات . ولكن علينا أن نصبر إلي الفصل الخامس عشر (= ف ١٥) لنجد الراوي يلجأ إلي ضباط الآداب ، فيجد عندهم واحد من أصدقاء زاهية يعمل مخبراً . ونسمع حواراً بين الراوي وعلام حول جدوي اللجوء إلي شرطة الآداب (ف ١٦) ، يعطل الأحداث يمتد علي خمس صفحات (ص ٦٩ - ٧٤) ويتفلسف فيه علام عن دوافع الدعارة الأهم من إدانتها . ثم يوبخ الراوي واحدة من فتيات زاهية تخرج من حجرة

جاره كمال ، فى حين تضطر زاهية إلي ايقاف نشاطها فى البيت حذراً من المخبرين الذين جلبهم بلاغ الراوى للشرطة (ف١٧) . وتنسي الأمر كله فى فصول ثلاثة (ف١٨ ، ف ١٩ ، ف ٢٠) مشغولة بمشكلات اجتماعية عامة . ويقرر أبوه أن يتزوج وجيدة ابنة رضوان الأرملة ، واستيطان دمياط ، ومشاركة رضوان استئجار مصنع للكرينة . هذا حدث يشتت الخط السردى الخاص بزاهية ، حت نفاجا بكمال يطعن الراوى انتقاماً (ف ٢١ ص ص ٩٦ - ١٠٠) . وأعقب هذا التحريك الذي نعرف أن زاهية حرضت كمال عليه انتقاماً من الراوي ، وضغطت علي كمال بأن منعته الفتاة التي كانت تزوره ، توقف جديد الفصل الباقي من القسم .

في القسم الثاني بطء ، وتشتت لخطوط الرد الممكنة . ولكن المنطقة البطيئة تؤدي وظيفة مهمة ، فهي ، من جهة ، تخلق شعوراً باعتياد الإتباع البطيء ، فإذا تحول الرد إلي الإيقاع السريع فإن التحول يخلق نشوة ، ونفضة للشعور ، يتطلبها التشويق . وهي من الجهة الأخري ، تخلق شعوراً بألفة العالم والأحداث ، وتساعد القاريء علي معرفة تفصيلات المكان والعلاقات ريثما يباغته السارد بالتغييرات المتلاحقة - وأبسط دليل علي غاية الألف الطريقة التي قدم بها السارد اسم الراوي للقاريء . فبعد ما يربو علي خمسين صفحة نسمع رشيدة تقول : « سمعت صوت أقدام علي السطح فقلت هو .. ربيع .. (ص٥٦)، صحيح أن الراوي متكلم طوال الوقت ، وليس طبيعياً أن يقول اسمي كذا - ولكن تأخير الاسم إلي نهاية الثلث الأول من الراوية ، وتقديمه بهذه البساطة ، إنما يساعد علي إيجاد شعور بالألف يمحو المفاجآت ، ويؤكد أن وظيفة القسم الثاني كله - أذكر بأنه تقسيم

أصطنعه - معرفية ، هي معرفة المسرح والممثلين ، يناسبها وجود مناقشات مطولة عن المجتمع وأوضاعه وقيمه (انظر ف ١٨ ، ف ١٩ : ص ص ٧٨ - ٩٢) .

مع القسم الثالث تتوالي المصائر ، ويتغير المشهد مرات . أستطيع القول إن التقنية الرئيسية هي التغيير المتواصل للمشهد ، وقلب المصائر . علام الكاتب المسرحي يقرر أن يعمل كاتب محكمة في كفر الشيخ (ف ٢٣) - كمال الذي حاول قتل الراوي فر وترك مدرسته وضيع مستقبله - أما رشيدة فلقد ورثت سبعة فدادين ، عمل بهنسي - صاحب الليسانس - علي رعايتها ، وأصبحت رشيدة جديرة بصاحب مؤهل عال لا الراوي فتزوجته (ص ص ١١٠ - ١١٣) - وها هو ذا الراوي نفسه يضاجع زاهية ويصبح عشيقها (ف ٢٦) . وأمه نالت الميراث ثم قتلها خفير محطة القطار طمعاً في ذهبها (ص ص ١١٦-١١٧) . فورثها الراوي وصار غنياً ، وأنشأ مصنعاً للطوب مع المعلم سرور الذي عرفه في غرفة المستشفي ، وهو يعالج من الطعنة . ونفاجأ ببهنس الذي تزوج رشيدة يدعو الراوي إلي بيته ، ويعرض عليه أن يزوجه زوجته رشيدة لقاء مال (ص ص ١٢٢-١٢٦) . ورشيدة أصبحت فظة ، ثم أصبحت بالطلاق من بهنسي بلا مال - فقد طلقها بعد أن سلبها ميراثها - وها هو ذا الراوي يشعر لأول مرة باشتهاء لرشيدة ، ويبدأ في إعالتها وأمها ، ثم يضاجع رشيدة لقاء المال والهدايا (ص ص ١٣٩-١٤٣) . وهكذا آل كل شيء إلي انحطاط رهيب . حاول السارد مقاومته في الفصل الأخير بأمل أبيه في أن تنجب له وجيدة ، وقد بلغ منها الحمل مبلغه . وبين الوقت والآخر نري شاباً من الحي القديم أسمه فتحي ، وقد صار درويشاً في حضرة الحسين ، ثم

في مولد أبي المعاطي في دمياط في الفصل الأخير - ينتهي النص بشعور الراوي بدوار هائل يناسب التحولات الرهيبة ولكن لمحة الأمل الواهنة لم تنقطع ولذلك دلالته الأخلاقية .

تتولد السرعة من كثرة الأحداث المصيرية ، وتعاقبها ، وتعاكس المصائر والأحلام ، وتبادل المواقع المستمر . ويكاد الميراث يمثل مفتاحاً تقنياً لحركة الأحداث - تحولات الأم رهن ببحثها عن زوج ميسور ترثه - وضياع حب ربيع رهن بميراث فازت به رشيدة - وتحول ربيع من شخص أدني مقاماً من رشيدة إلي شخص أعلي منها مقاماً وبدأ رهن بميراثه عن أمه - وقد يكون الالحاح علي الميراث من قبيل الأخذ بالصدفة المألوف والذي طالما نقده النقاد ، ولكن يبرره أن الظروف الزمانية التي تجري فيها الأحداث لم تكن تسمح بثراء سريع من عمل .

الآن نستطيع أن نستحضر السياق الزماني للأحداث الذي أخفاه السارد إخفاءاً ودلت عليه الدوال . نسمع في فصل باكر (ف ١٠) «بمناسبة فلسطين التي ضاعت من أشهر قليلة » (ص٤٣) . ثم عن المرحلة الإلزامية في الابتدائي (ص٨١) ، ومدرسة المعلمين التي مدة الدراسة بها أربع سنوات (ص٨٢) ، فندرك أننا نتقدم في الزمن - ونقرأ كلمة «العزبة» (ص٨٦) موضوعة بين شولات تنصيص تشعر بغرابتها . وفي الصفحة التالية نجدها بين شولات التنصيص وقد عطفت عليها كلمة العزبة (ص٨٧) ، وكأننا قد تجاوزنا الإصلاح الزراعي ، وزال الإقطاعيون أصحاب العزب . ونعرف أن وجيده أرملة شهيد من شهداء فلسطين قد صبرت علي ذكراه سنين عدة (ص٩٦) . ونقرأ كلمة «الليسانس» (ص٩٦) التي كانت محدودة الشيوع قبل الثورة . ثم نجد عبارة «خدمة البيئة » (ص٩٧) المناسبة لفكر بعد الثورة . ثم نقرأ أن

فضل قد أغلق دكانه والتحق عاملاً بالمصانع الحربية (ص١١٨) - ونشهد أزمة من أزمات التموين تخص الأرز في مدينة المنصورة (ص ص ١٣٤ - ١٣٥) - ونعرف أن النسخة التي نطالعها من الرواية من الطبعة الثانية ، وقد صدرت الطبعة الأول في سلسلة لجنة النشر للجامعين عام ١٩٦٩م - ونعرف أن المؤلف قد كتب الرواية كلها خلال عامي ١٩٥٧م ، ١٩٥٨م - لنا إذن أن نحدد تاريخ الأحداث فيما بين ١٩٤٨ و ١٩٥٨م - إننا أمام رواية تطلق علي نفسها اسم «رواية مصرية» وتضع الاسم تحت عنوان الرواية علي صدرها - ليس غريباً ، إذن ، أن نستنبط أن أحاديث الفقر والمرض والجهل في القسم الثاني من تقسيمنا (= تحديداً ف ١٨ : ص ص ٧٨-٨٩) هو تعبير الطبقة الوسطي التي بدأت بروزها عن فكر ثوري يشغلها ، يناسب المرحلة التاريخية . وندرك أن إغفال الرواية لسياقها السياسي التاريخي إنما هو عرض من أعراض الانفصال بين السياق السياسي للتحولات الاجتماعية ، والواقع المعيش لفئات مهمشة ، كانت لا تزال نهب الأقدار لا تملك سواه للحراك . وهذا كله لا ينفي القراءة الأخلاقية للنص .

نعم ، «الأجنحة السوداء» تقبل قراءات عدة .

المهم الآن القول إن نظام الأحداث لا يطرح أحداثا طريقة للتسلية المحضة . هو آخر الأمر مفعم بالمعني .

(٣)

هذه المرة قسم محمد كمال محمد روايته القصيرة « الحب في أرض الشوك» - الملحق بها مجموعة من القصص القصيرة في الكتاب نفسه - إلي قسمين ، يمكن أن نري في القسم الأول أفعالا ومقدمات ، ويمكن أن نري في القسم الثاني نتائج ومصائر . وعلي الرغم من

إدراكنا طبيعة هذا التقسيم ، وتقديرنا لما فيه من رواغ بين من النسق التقليدي للرواية ، فإننا نؤثر أن ننظر إلي الرواية من زاوية التقسيم الثلاثي السابق الذي اصطنعناه مع رواية «الأجنحة السوداء» ، حتي ندرك كيف يتحرك الشكل الروائي عند المؤلف من رواية إلي رواية .

تقع « الحب في أرض الشوك» في تسعين صفحة علي وجه التقريب . القسم الأول الذي يضم التمهيدات أو المعلومات الأساس في الرواية ، يمتد إلي الصفحة رقم ٢٨ - يبدأ الترقيم داخل المتن الحكائي من رقم ٧ . أما القسم الثاني فيمتد من الصفحة رقم ٢٨ إلي الصفحة رقم ٩٠ ، وأما القسم الأخير فيضم الصفحات القليلة الباقية إلي الصفحة رقم ٩٧ ، ويصور لنا المصير الأخير للراوي .

وبمقارنة بسيطة مع «الأجنحة» السوداء» نلاحظ أن القسم الأوسط الذي كان يضم رصداً ومناقشة مباشرين للمجتمع التاريخي الذي تدور فيه الأحداث ، وقد تضخم ، وأصبح يشغل ثلثي النص في « الحب في أرض الشوك» . كذلك فإن السياق التاريخي أو الزماني الذي كنا نستنبطه استنباطاً قد أصبح شديد الظهور والإعلان ، لافتاً للنظر . والصفحة رقم ٢٨ تحديداً تضم إشارة مهمة ، هي الإشارة إلي حرب اليمن التي عاد منها عياد ، الذي سيصبح خصم زايد الراوي للقصة . بعدها تتكاثر الإشارات ، بل المناقشات الصريحة . بل قبلها كذلك لاتعدم شيئاً كقصة هروب زايد صغيراً من القرية ، بعد أن حرق ، مع زميله بدراوي ، مزرعة الخنازير للخواجات الإنجليز المستبدين بالقري ، فيما حول دمياط وكفر سعد استبداداً رهيباً (ص ص ٢٣-٢٥) . ومع أن المشهد فردي ، أعني انه يقدم أحداثاً مؤثرة في مصير الشخصية المحورية ، فإن دلالته التاريخية لا تغيب . أما بعد الصفحة رقم ٢٨

فإننا نمضي في سيل طويل من الإشارات التاريخية والمناقشات الحارة لواقع المجتمع الأليم . القرية كان أسمها منشأة فاروق الأول (ص ٢٩) - بعض شباب القري حول دمياط يلجئون إلي العمل علي السفن البحرية لمقاومة الأزمة الاقتصادية (ص ٣٠) . وماذا عن ثورة تحرير الإنسان ، ومعاناة الفلاح، وفخ اليمن (ص ص ٣٣-٣٩) . قضية تبديد المحصول المرفوعة علي عبد الفضيل من علامات الظلم للفلاح (ص ص ٣٩-٤٠) ، (ص ص ٤٠-٤٥) . « ماذا فعلت لنا الثورة؟» (ص٤٤) . ورأس البر بعد المصيف تضر بها البطالة (ص ص ٤٥-٤٨) . وتقع النكسة (ص ص ٦٢-٦٥) . وتقع تحولات كثيرة جداً في القري (ص ص ٦٥-٦٨) ، في الطبقات التي سقطت منها الطبقة الحاكمة السابقة ، وصار شيخ الخفراء يتحدي حفيد الرجل الكبير الذي احتكر كل شيء سابقاً (ص ص ٦٨-٧١) . وبعد النكسة يعسكر الجيش قريباً من المدنيين ، ولا يخلو الأمر من احتكاكات (ص ص ٧٠-٧١) . وماتت جارة بانفجار المخ حزناً علي أبنها المفقود في سيناء (ص ص ٧١-٧٢) . والنصب التذكاري القائم عند منحني النهر «لماذا لم ينقشوا علي قاعدته أسماء الرجال الذين لم يعودوا من اليمن وسيناء يونيو ؟.. عشرة آلاف ماتوا هناك في الأولي ، وثلاثون ألفاً في الثانية ....» (ص ٧٣). والمهجرون من مدن القناة يتوافدون علي دمياط وما حولها ، بخاصة رأس البر (ص ص ٧٨-٧٩) . ولا يخلو الأمر من ضيق منهم (ص٨٤) ، فلقد أفسدوا المصيف (ص ص ٨٦-٨٩) . وعرف الناس سكني المدافن وتجارة المخدرات بها (ص ص ٨١-٨٤) . هكذا نستطيع أن نقطع بأن « الحب في أرض الشوك» تمثل نمواً هائلاً للخطاب السياسي والاجتماعي والتاريخي في روايات محمد كمال محمد . هذا النمو مسئول من جهة

التقنيات . على تضخم الحوار ، وكثرة تقرير الأحداث والأفكار ، ومن جهة القراءة ، مسئول على الشعور - عندي على الأقل - بنزعة تسجيلية علقت استئناف الحدث طويلاً في النص ، وظلت خيوط الصراع بين زايد وميادة وعياد ، منقطعة بعد مصرع عياد ، حتى الصفحات الأخيرة .

في مقابل هذا النمو الكبير لما رأيناه القسم الأوسط ذا الإيقاع البطيء ، اكتسب القسم الأول إيقاعاً أسرع ساعد على تسريعه بناء النص كله على مشاهد غير مرقمة ، كما كان يرقم المشاهد أو الفصول في «الأجنحة السوداء» ، اكتفى السارد بأن يفصل بين المشهد والمشهد بنقاط كبيرة وسط سطر خال ، فخلق إحساساً بالتفكك يناسب قدرته على مفاجأة القارئ بالأحداث ؛ لأنه يوحي بأن المشاهد قد تخالف التوقع - وقصر المشهد يساعد كذلك على تسريع الإيقاع ، ولقد مزج في لغته بين السرد والوصف ، واحتل الوصف مساحة كافية لخلق شعور بتجسيم المشهد .

« على جانب واحد من الطريق ، تصطف أشجار الكازورينا السامقة متكاثفة الغصون ، ممتدة بلا نهاية .. تلقي ظلالها الوسنانة على القناة الواسعة المحاذية ، في مسافات متفرقة .. وعلى يمينه ، في البعيد ، لاحت الدار الوطئة مغبرة اللون .. والحقول الجرداء تنبسط وراءها مترامية .. تحدها مشارف القرية المجاورة .. انحدر على الطريق الضيق المنخفض على امتداد القناة الصغيرة المتفرعة من القناة الرئيسية ، يغطينات القدين مياهها الضحلة كفراش أخضر » (ص٧) .

من الواضح أنها لغة وصفية إلي حد كبير . قد تنتبه إلي ملامح المكان تبدو غير ضرورية مثل اصطفاف الأشجار « على جانب واحد من

الطريق» فماضرها أن تصطف علي الجانبين !. ولكن أمثال هذه الصفات غير الضرورية أدني إلي الشعور بالواقعية . ويبدو أن ظهور الوصف المتزايد ، مع تزايد المستوي التاريخي السياسي للخطاب السردي ، من سمات التحول نحو المزيد من الواقعية .

بطبيعة الحال لا تزال العبارات الوصفية جانباً فحسب من جوانب اللغة . هو الجانب الأقل بالقياس إلي سرد الأحداث والأقوال .

بدأ النص بزيارة زايد خليفة المدرس بمدرسة القرية المثقف الذي يذكر آخر الرواية الحكيم ديموقريطس الوسيم الذي تزوج دميمة قبيحة ليختار من الشر أقله (ص ٩٥) ، يزور زايد بنت عبد الفضيل وإبنته ميادة ، ومعتذراً عن حادث تسبب فيه . ذلك أنه عند نزول الأتوبيس داس علي ثوب امرأة ، فسقطت تحت العجلات صريعة . سرعان ما انقلب الموقف في المشهد الثاني ، نراه يدخل شقته ، يسمع زغاريد الجيران . إنها دلال زوجته التي طلقها . ثم يعود بنا المشهد الثالث إلي زيارة ثانية من زايد لبيت عبد الفضيل . ويستطرد المشهد الرابع وراء قصة زايد وبدراوي في الطفولة . ويستطرد المشهد الخامس وراء قصة زواج زايد من دلال ، وقد عرفها وهو كاتب محكمة تريد استخلاص مال لها من خزينتها ، وكان وقتها يدرس في معهد المعلمين تهيؤاً لأن يكون مدرساً .ويخرج المشهد من القصة القديمة إلي إخبارنا أنها رفعت عليه قضية نفقة مدعية أنها تركت البيت من سنة، مستفيدة من أنه لم يطلقها رسمياً بعد .

لا أريد أن أروي الحكاية مرة ثانية . أنا فحسب أقدم صورة لنقلات السرد من مشهد قصير إلي مشهد قصير ، مع الدخول بسرعة في لب المشكلة : حب زايد لميادة ، صراعه مع زوجته ، شعور بالذنب

تجاه زوجة عبد الفضيل المتوفاة . من ثم يغدو القسم الافتتاحي - في تقسيمنا - سريع الإيقاع ، ومع دخوله الباكر في صلب مشكلة زايد فإن القسم الافتتاحي يعرفنا بالشخصيات لا يكاد يحتجز منها شيئاً . خلافاً للأجنحة السوداء » التي احتجزت شخصيتي درويش وسرور القسم الأوسط ، وكان درويش ثانوي الحضور إلي حد كبير ، في حين نشط سرور في القسم الثالث فحسب ، وكان ثانوياً في القسم الأوسط ، ووفر لربيع فرصة إنشاء مصنع ، والتعرف علي إبنته . وقيام القسم الافتتاحي في « الحب في أرض الشوك » بتقديم الشخصيات - تقديماً مباشراً لا يقوم علي الوصف الجسدي والنفسي المألوفين - يبقي له الوظيفة التمهيدية ، ويناسبه أن القسم الافتتاحي في تقسيمنا ، جزء من القسم الأول من تقسيم المؤلف ، والقسم عند المؤلف مكتوب بضمير الغائب ، يجعلنا نشاهد الشخصيات والأحداث من خارج ، في حين كتب القسم الثاني بضمير المتكلم ، فجعلنا نشعر بمصير زايد من وجدانه ، ونراه بعينيه . وهذا التقسيم من المؤلف يجعل القسم الأوسط في تقسيمنا الثلاثي مشطوراً إلي نصفين : الأول (ص ص ٢٨-٥٦) مكتوب بضمير الغائب ، ينتهي بإطلاق زايد الرصاص علي عياد منافسه في ميادة ، والنصف الثاني (ص ٥٧-٩٠) مكتوب بضمير المتكلم يبدأ برجوع زايد إلي دلال ، واستغراقه مع صديقه أصيلي الذي يحل محل ناجي في القسم الأول - في معرفة مشكلات المجتمع في دمياط ، ورأس البر ، وما حولهما من قري . هذا معناه أن لحظة إطلاق زايد للرصاص علي عياد هي قمة تعرف الأفعال : أفعال الشخصية ، وأفعال المجتمع كله ، ومماتلاها هو التعرف التدريجي للمصائر الناجمة عن الأفعال . ولكن القسم الثالث الذي يبدأ (ص٩٠) بظهور جديد لناجي صديق زايد

سيحول التعرف التدريجي من تعرف بطيء إلي تعرف سريع لاهث - بسرعة انكشف سر زايد لناجي ، عرفه من لقاء - « بالمصادفة» - مع ميادة التي كانت قد لمحت البندقية مع زايد عقب إطلاق النار . وبسرعة إنهيار زايد نفسه وكشف سره لأصيلي ، علي مسمع - خفية - من دلال - وبسرعة أطلعت دلال عبد الفضيل والقرية ، فحا صروا زايد الذي قدم ناظراً للمدرسة ، وكادوا يفتكون به لولا ناجي ، الذي رفع بندقيته ليحميه ، فطفق يجري ، ولما ابتعد تعثر ، ولمح الموت ثانية أمامه . وانتهت الرواية .

يبقي ، بعد استعراض إيقاع الرواية أن نضيف بعض الملحوظات

١ - هناك تشابه ملموس بين زايد في « الحب في أرض الشوك » وربيع في « الأجنحة السوداء » كلاهما فقيران يحصلان ثقافة ما بجهد شخصي ، وقد زاد زايد بالدراسة في معهد المعلمين وكلاهما تبدأ الأحداث بشعور هائل بالذنب ، عن فعل لا يعد جرماً حقيقياً ، يعذبه عليه الضمير ، ثم تتطور الأحداث فإذا بالبريء المثقل بالذنب ينتهي به الأمر إلي ارتكاب جرائم فظيعة تفوق الذنب الذي حمله لنفسه .

٢ - لا تزال المصادفات القدرية ، والتركيز علي علاقة الرجل بالمرأة ، سمتين ماثلتين في الرواية الثانية ظهورهما في الرواية الأولي.

٣ - أتاح تقسيم النص إلي مشاهد أن ينتقل السارد بحرية في الزمان - ولكن القاريء سيشعر أن وصفه لرأس البر في سبتمبر (ص ص ٤٥-٤٨) ، قبل أن يصف النكسة (ص ٦٢-٦٥) التي وقعت في يونيو ، علي ما هو معلوم وكذلك معلوم أن يونيو يسبق سبتمبر ، إنما

هو خطأ في ترتيب الأحداث وليس فحسب حرية إنتقال في الزمان .

(٤)

أحسن محمد كمال محمد في الحاقه عنوان روايته هزيمة ملك » بصفة « رواية تاريخية » ، ذلك أن « هزيمة ملك » تنتمي إلي شكل روائي مختلف عن الشكل الذي رأيناه في الروايتين السابقتين ، ولعل المؤلف يفضل أن يسميه بالرواية المصرية في مقابل الرواية التاريخية . لا أريد أن أنفي عن « هزيمة ملك » صفة المصرية ، وكيف لي أن أنفيها وهي تدور حول وقائع الغزو الصليبي الشهير لمصر ، تحت قيادة الملك الفرنسي لويس التاسع ، وقد انتهت الغزوة بأسر لويس - الملك المهزوم - في دار ابن لقمان بالمنصورة . فهي ، إذن ، رواية مصرية لا نزاع . الأرجح أن صفة المصرية في الروايتين الأخريين تعني الانشغال بالواقع المعاصر في مصر ، في حين تعني الرواية الحالية بالتاريخ المصري لا الحاضر .

علي أية حال لرواية « هزيمة ملك » شكل مختلف . هي رواية عن البطولة ، حافلة بالأبطال المضحين . الشخصية الرئيسة في الروايتين السابقتين من نمط يسمي في النقد الحديث باسم البطل الضد-Anti-hero - هو شخص قابل للانحدار . منهم بريء يصير مجرماً . أما في « هزيمة ملك » فمنذ المشهد الأول نري أبطالاً عظماء . نري فخر الدين يوسف بن شيخ الشيوخ الذي كان مسئولاً عن دمياط ، واتخذ قرار الانسحاب منها ليحمي رجاله من الهلاك . فخر الدين متهم بالخيانة ، ولكن الملك ، بوساطة شجر الدر ، نعرف في الفصل الثالث أنه عفا عنه ، ثم نشهد من بطولاته الكثير - ونشهد شاباً أسمر اسمه ناصر الدين يأتي بأبناء الفرنسيين ، عن طريق ابنه عمه ، حبيبته ، تراسله من

داخل دمياط ببطائق الحمام الزاجل . ثم ينعقد الفصل الرابع علي تعداد زملاء ناصر الدين الخمسة ، وكلهم أبطال .

وفكرة الشخصية الرئيسة المحملة بذنب علي جرم لم ترتكبه ، لها ظل في « هزيمة ملك » . ففخر الدين متهم بالخيانة . وناصر الدين كذلك متهم بالخيانة ، أو علي الأدق ، متهم بالانتساب إلي خائن ، هو والده . الناس يعتقدون أن والد ناصر الدين قد أفشي أسرار المقاومة للفرنسيين في غزوة صليبية سابقة . وناصر الدين يحاول أن يبرهن علي أن والده لم يخن . ومن دوافعه أن عمه يرفض تزويجه من ابنته ضياء ، وبينهما حب وثيق . ولقد تهيأ سريعاً لفخر الدين رفع التهمة ، فعفا عنه الملك ، وأبقاه في صدارة قواده . أما ناصر الدين فلقد أتيحت له البراءة بصدفة أسر فرنسي مثقف ، غير صليبي ، لا يؤمن بدواعي هذه الغزوة ، ولقد عرف من والده أن والد ناصر الدين قد خدع بالخمر ، فانطلقت بالأسرار ، ولم يفشها خيانة أو غدراً . وعمه سيصدق ابن أخيه ، ويرضاه لابنته ، لولا مصرعها .

فكرة المتهم البريء الذي يتورط في جرم اشنع من تهمته ليس لها خط قوي من الوجود في رواية « هزيمة ملك » .

من ثم لنا أن نقول إن الرواية التاريخية بطولية ، خارج عن تقاليد الرواية الاجتماعية عند محمد كمال محمد ـ ولنا ، كذلك ، أن نقترح وظيفة للرواية التاريخية في مجمل الإنتاج الروائي للكاتب . فهو يصور الواقع المعين مترديا منحطاً ، ثم يبحث في الرواية التاريخية عن نقيضه البطولي . فالرواية التاريخية ، علي هذا المحل ، نقد غير مباشر للحاضر ، وشكل معاكس له .

قد نري في الفصول الأولي ظلاً من التمهيد السردي . وقد نقرأ

الفصل الرابع (ص ص ١٧ ـ ١٨) ، فتري في تعداده زملاء ناصر الدين ، نوعاً من تقديم الشخصيات . ولكن الرواية في بقيتها لاتبرز شخصيات الزملاء ، اللهم إلا بكونهم مقاتلين شجعاناً . لم يتحولوا إلي مركز للسرد ـ وقد حقق خامسهم البدوي بعض الظهور ، ولكن ما حققه لم يبلغ حد أن يكون شخصية واضحة من أصحاب الأدوار في النص ، ولم يتجاوز صفة المقاتل الشجاع المعاون للبطل المتدخل في وقت الشدة لنجدته .

من ثم نقرر أن بنية « هزيمة ملك » لا تئول إلى البنية التى يرفع عليها محمد كمال محمد عُمُدَ رواياته الأخرى . هى رواية تابعة لبنية الرواية التاريخية . وهى بنية تعول أساساً على سياق سردى مرجعى معد سلفاً خارج الرواية ، بعناية المؤرخين . الروائى ، من جهة ، يعمل على السياق السردى التاريخى بتقنيات الاختيار والحذف والإضافة لتوليد السياق السردى الروائى منها . ولقد اختار السارد نقطة بداية بعد نزول الصليبيين دمياط ، واختار نقطة نهاية عند رحيل سفنهم من دمياط، ودل الاختيار على التركيز تركيزاً تاماً على السياق السردى للمعارك لتوليد رواية مغامرات ، أو بطولات قتالية تاريخية ، مفعمة بشعور وطنى قوى . من ثم حذف السارد ما يقع قبل السياق المختار وبعده . وحذف كذلك التحليل التاريخى المعنىّ بالحياة اليومية وقتها ، فى منطقة المعارك ، وخارجها . وحذف تفصيلات كثيرة معلومة تاريخياً عن دور شجرة الدر ، وصراعات المماليك ، وعمل توارن شاه فى الشام ، إلخ ـ وأضاف السارد سياقين مكملين : الأول السياق الخاص بناصر الدين ، ويدور فى مداره عمه ، وابنة عمه ضياء ، وزملائه الفدائيين ، وأزمته الخاصة ، ومدار السياق كله على نقاء المحب الطاهر الفارس الوطنى ـ والسياق الآخر المكمل يتعلق بالفرنسيين : ألفونس الصليبى

الحقود (أنظر حديثه لناصر الدين ص ص ٣٣ - ٣٧) ، وهو الذى انتهى أمره بأن قتلته ضياء دفاعاً عن نفسها قبل إعدامها حرقاً (ف ٢٨ : ص ص ١٢٣ - ١٢٥) ، ونيبون المثقف ، كاره الصليبية ، الذى يقرأ فى مذكرات أبيه ما يفضح أكاذيب الصليبية ، وقد قدّم لناصر الدين شهادته الشفوية التى تبرئ والده من تهمة الخيانة ، ثم محاولة مساعدة ناصر الدين وعمه على الهرب فقتله ألفونس (ف ٢١ : ص ص ٨٩ - ٩٧) . جليٌّ أنه سياق مضاف لخدمة الحكم التاريخى على الحرب الصليبية .

وعلى الرغم من أن السياقين المضافين يحتلان واجهة السرد كثيراً ، ويطغيان على النص ، فإن حضور مؤطر بخلفية تاريخية يجرى السياق المضاف فى حواشيها . الخلفية تؤثر على جماليات القراءة ، بخاصة نظام التوقع ؛ فكلما زاد القارئ إلماماً بالتاريخ زاد توقعه للاحداث التى تقع فى خلفيتها ، وتوقعه الخلفية يعود فيؤثر على توقع السياق المضاف ، لأنه يقيد حركة السياق المضاف ؛ فلا يستطيع السياق المضاف أن يثبت ، لحظة ، خارج من مدار السياق الخلفى ؛ بعبارة ثانية ، لا يسمح السارد لسياقه المضاف ، أو لخياله الابتكارى ، بأن يغير التاريخ فى شئ محسوس . على أقل تقدير يعلم القارئ ، من قبل الشروع فى القراءة ، أن الملك المصرى سيموت ، وأن لويس سيهزم ، وسيكون محبسه فى دار ابن لقمان . ولا شك أن طلاب المدارس يعرفون حيلة استخدام البطيخ فى خداع الفرنسيين وقتلهم (ف ١١ : ص ص ٤٩ - ٥١) . وهذه لحظة مناسبة للإشارة إلى الوظيفة التربوية والتعليمية للنص . ولا ندع الحديث عن التوقع حتى نقول إن ألفة القارئ للرواية التاريخية العربية من جرجي زيدان ، والجارم ،

وسعيد العريان، ومن إليهم ، سيتوقع ، في يسر ، السياق المضاف الأول الذي يدور حول الفارس العاشق .

ولقد استوجب التركيز على السياق البطولي للمعارك استخدام لغة السرد متدفقة الحكي ، قليلة الوصف ، نادرة التحليل الداخلي ، تستخدم الحوار القصير لرسم المشهد ، وتقسم النص إلى فصول قصيرة ، أو إلى مشاهد قصيرة :

١ ـ « كان لسقوط دمياط في أيدي الفرنسيين ما روع المصريين في طول البلاد وعرضها .. وأثار حنقهم على قائد الحامية المصرية الذي انسحب بجيشه إلى « أشمون » مخلفاً وراءه المدينة بلا جيش ليتلقفها المغيرون في غير عناء » (ص ٦)

٢ ـ « دعا الملك أركان حربه للتشاور ليلاً فيما سيتخذونه لمواجهة الموقف ..

« وكان الملك قد قدر في نفسه أن العدو سيدعهم بعض الوقت دون قتال ـ مكتفياً بما أحرزه من انتصارين متواليين في أيام قليلة ـ فيريحهم من عناء المعارك الخاسرة .. التي يخوضونها معه حتى يتدبروا أمرهم ..

« ومضت الآراء والمقترحات تدور حول المجرى المائي .. الذي يفصل بينهم وبين العدو .. ويحول دون وصولهم إليه » (ص ٥٩)

٣ ـ « وانقضت شهور قبل أن يتناقل أهل دمياط .. نبأ مليون من الجنيهات .. افتدى به لويس التاسع نفسه للرحيل إلى بلاده » (ص ١٣٣)

إنها اللغة السردية المألوفة عند المؤلف وقد بلغت قدراً كثيراً من التعويل على سرد الأحداث في وجازة وتدفق وتوال ، على النحو الذي

تظهره بجلاء المقتبسات الثلاثة ، والذى جعل السارد يستطيع فى حوالى ثلاثين ومائة صفحة ، من قطع متوسط ، أن يسرد حشداً كبيراً من الأحداث ، والتفصيلات تلخص حرباً كاملة .

(٥)

لم نقرأ روايات محمد كمال محمد جميعها . لم نقرأ رواية « أيام من العمر » ، أو روايته التاريخية « دماء فى الوادى الأخضر » ولم نحلل مهنا شيئاً من قصصه القصيرة المطولة التى يدل عليها حجوم النصوص الثلاثة المختارة ، ويدل عليها ، بخاصة ، أن « الحب فى أرض الشوك » ، قد وقعت بسبب حجمها أول مجموعة من القصص ، أعطتها عنوانها . وإنما وقفنا عند ثلاث . روايات نحسب : « الأجنحة السوداء » ، و « الحب فى أرض الشوك » ، و « هزيمة ملك » ، بوصفها نماذج ممثلة لتطوره الروائى ، من محطات شتى فى الكتابة . ولقد حاولنا ترتيبها مجتهدين فقدمنا « الأجنحة السوداء » لأنها أسبق تأليفاً، ثم قدمنا « الحب فى أرض الشوك » على الثالثة لأنها أسبق نشراً . وفى تقديرنا أن النصوص الثلاثة مصورة إلى حد كبير لتطوره ، وطرقه فى الكتابة .

وشغلنا فى التحليل بمهارات السرد الروائى عند المؤلف ، مركزين على تحليل نظام الأحداث تحليلا يسمح بالنظر إلى النظم الأخرى بمقدار اتصالها بنظام الأحداث .

ولقد ظهر لنا من النصوص الثلاثة أن هناك نظامين يشتغل عليهما المؤلف : الأول هو النظام الخاص بالرواية الاجتماعية عنده . تقوم الرواية الاجتماعية عند المؤلف على شخصية رئيسية ، فى بيئة فقيرة محملة بالإحساس بالذنب ، تنتهى ، فى معاناتها منه ، إلى

اقتراف جرم أشد وأفدح من الذنب الأول المتوهم . هذه الشخصية تبدو لى فى قصة القصيرة كذلك . أدلل عليها بقصة قصيرة واحدة - لا يسمح المقام بالمزيد - لتكن زاوية المغاربة » من مجموعة « الحب فى أرض الشوك » ، وقد أعقبت الرواية (ص ص ١٠٠ - ١١٤) . شعبان عجلاتى له ساق صناعية ، لم ينجب من زوجته الحنون عزيزة ، فألحت عليه أمه فى الزواج من تهانى طليقة سلامونى نشار الخشب ، وقد ماتت ابنتها منه . وكونه طلق عزيزة منحه الشعور بالذنب ، وإن يكن بحثه عن العقب ليس بجرم . أما تهانى فسينوق معها الأمرين لشكه المتواصل فى أنها تخونه ، ثم شكه فى أن الولد الذى أنجبته ولده . وعوامل الشك قوية . وينتهى النص بشعبان قد انطلق بالموتوسيكل فى اتجاه تهانى يريد قتلها . شعبات بطل ضد هامش بحق ينتقل من الشعور بذنب غير محقق ، إلى جرم عنيف ، ومسار السرد مسار انحدار مروع . وعنوان القصة ، كالعناوين الأخرى ، مضاف إلى النص ، وليس عبارة من عبارات منتقاع لتكون عنواناً .

يتصل ، فى نظام الأحداث ، بمسارها الخاص بالشخصية المحورية ، اختيار لغوى يتمثل فى اصطناع لغة يستصحبها معه من نص إلى نص ، تقوم على الجملة الجزلة متوسطة الطول ، قصيرة الفقرة ، تجعل السرد فى مقام أعلى من الوصف والتحليل ، أعنى أن غايتها الكبرى طرح الأحداث . وهو اختيار يمضى به المؤلف إلى نظامه الآخر التاريخى . ولقد أطلقنا على الخيار اللغوى تحييد الغة ، لأنها ، بشفافيتها ، وسرديتها ، ومباشرتها ، وثباتها على جزالتها وفصاحتها ، وتنحيتها العامة عن نفسها ، تغدو فى إحساس القارئ محايدة ، لا يشعر بحضورها ، فيستغرق فى الحدث لافى اللغة . والملحوظ على

اللغة أن جزالتها وفصاحتها تقتضيان مراجعة دقيقة لحمايتها من الأخطاء اللغوية المستشنعة التي ضايقتني بخاصة في « الأجنحة السوداء » . وألاحظ أن الأخطاء البشعة تقل في النص الثاني ، وتندر في الثالث . ولا أستبعد أن تكون جمهرتها ، في الرواية الأولى ، أخطاء طباعة ، لأنها لا تزال تشمل جملاً صحيحة دقيقة التكوين نحوياً وصرفياً ومعجمياً ، مَنْ يحسنها لا يعقل أن يقع في الأخطاء الأخرى . ولا أرى المقام مناسباً لأن يستهلك في رصد أخطاء اللغة .

يتصل بالسرد ، الذي هو الاستراتيجية الكبرى للغة ههنا ، تقسيم النص إلى فصول قصيرة ، ومشاهد صغيرة ، يخدمها الحوار المجسم للمشهد الذي يجعلني لا أدهش حين أعرف أن المؤلف ـ بالإضافة إلى كونه روائياً وكاتباً للقصة القصيرة ـ مسرحي له مسرحيات عدة . وفي تقديري أن تراسلاً بين الفن الروائي والفن المسرحي قد وقع تقنيا ، فتولد عن التراسل سمة المشهدية السردية ـ لا الوصفية ـ المستعينة بالحوار القصير .

ومن المقطوع به الآن أن النظام السردي الحالي لا يستسلم لما يسمى بالحبكة . التقليدية ، ذات الأطوار الثلاثة : التمهيد ، الصراع والعقدة ، الحل . بل يراوغه مقاوماً تقريرية المقدمات ، حريصاً على البداية الساخنة السريعة الإيقاع ، اشتملت على حادث سير في الروايتين : قطار في الأولى ، وأتوبيس في الثانية . أما الطور الأوسط فهو المنوط به مهمة التحليل الاجتماعي السياسي الذي يمثل الوعي الجماعي المختبر في الرواية . وهو طور مسئول عن توليد الدلالات السياسة للنص ، وقد امتد ليشمل الشطر الأكبر في الرواية الثانية . ويعتاد القارئ مع الطور الثاني الإيقاع البطئ ريثما يواجه القسم الثالث

بإيقاعه السريع ، وحشده للمصائر ، وممارسته لتقنية أساسية مهمة هي تغيير المشهد بسرعة ، وقلب الأوضاع أحياناً . واختيار الرواية الثانية أن تنقسم إلى قسمين إنما هو دليل على استبقاء البنية السببية المنطقية التي ترى الأحداث نسقاً من المقدمات يؤدي إلى النتائج ، أو من الأفعال تؤدي إلى المصائر .

أما النظام الآخر فهو الخاص بالرواية التاريخية وهو ملتصق بالبنية المعروفة للرواية التاريخية الى يتداخل فيها السياق التاريخي مع سياق وجداني متخيل يدعم السياق الأول ، ويغنيه أدبياً ، ويمارس عليه المؤلف حريته الإبداعية . وفي مقابل البطل الصند في النظام الأول يظهر البطل الفارس في النظام الآخر . وفي مقابل مسار الانحدار في النظام الأول يظهر مسار الانتصار في النظام الآخر . من ثم نقطع بمقابلة بين النظام تدل على انشغال المؤلف بأن على حاضر منحدر بماض منتصر.

في أعماق محمد كمال محمد حلم خصيب بحاضر أجمل . فلنقرأه ...

د . مجدي أحمد توفيق

مصادر الدراسة :

١ ـ محمد كمال محمد : الأجنحة السوداء ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ دار الإشعاع للطباعة ـ ١٩٨٩ م .

٢ ـ محمد كمال محمد : الحب في أرض الشوك ـ سلسلة كتاب اليوم ـ ١٩٨٠ م .

٣ ـ محمد كمال محمد : هزيمة ملك ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة الرواية العربية ـ ١٩٨٨ م .

مجلة الثقافة

رواية "الحب في أرض الشوك". رؤية نقدية

د. يسري العزب

العدد ٩٢ مايو ٨١

الروائي محمد كمال محمد واحد من جيل الخمسينيات الذى حاولت هراسات التغافل أن تدهسه .. والبعد عن الفنان بالتجاهل يعطى أثرا ربما كان أكثر ضرواة من القرب منه بالتحدى أو الرفض .. لكنه بصبره الدوب .. ومحاولته المتجددة أن يقدم نفسه وأعماله الابداعية استطاع أن يفرض اسمه كروائى وقاص (٤ روايات + ٦ مجموعات قصص قصيرة) وخلال الأعوام العشرة الأخيرة (من ١٩٥٤ ـ ١٩٨٠) . منذ قدم روايته السابقة (الأجنحة السوداء سنة ١٩٧٠) وبما تلى ذلك من قصصه القصيرة التي نشرت فى الصحف والمجلات حتى ظهرت أوائل العام الحالى مجموعته الأخيرة (الأعمى والذئب) .. وكأنى به فى (الأعمى والذئب) قد التقط أنفاسه وأحس بالاطمئنان تجاه نفسه وتجاه الآخرين فابتعد عن التقليد درجة ، ودخل عالم القصة الحديثة درجتين .. وكأنى به فى (الحب فى أرض الشوك) ، يزيد من دخوله هذا العالم الجديد وهو بذلك يثبت أن الفن عمر يسعى الى النضج وان الفنان عالم يسعى الى الاكتمال .

فى هذه الرواية يبدو محمد كمال محمد وجها ناضرا معاصرا فى استخدامه لتكنيك الرواية الجديدة بنية تتفاعل فى ثناياها كل العناصر (اللغة وما تحمله من شخصيات وأحداث ورؤية تدور كلها فى زمن سريع الايقاع ، وحاد الوقع ، متعدد الاتجاهات) .

« كان السكون يلف المنطقة كلها .. وعلى جانبه تتقافز الضفادع الوليدة حين تسمع حفيف اقدامه على التراب .. فتعوم مسرعة وتعبر القناة الى الجانب الآخر » ص ٧ .

هذه أول جملة فى الرواية .. وهى لا شك دخول جيد حيث تتيح خلفية طبيعية تهيئ الشخصية طريقا فى الأحراش حين تولد (ضميرا غائبا) مستترا ، وبرغم صيرورة الفعل فى الماضى (كان) الا أن الجملة تدفعنا مباشرة فى الحاضر حتى تكاد ننسى اننا ازاء حدث يحكى ، لأن المضارع يتكاثف ويتتالى فى الجملة (يلف ، تتقافز ، تسمع ، تعوم ، تعبر) .

كما نلاحظ تأخير الفاعل الروائى - الشخصية على مسافة هذه الفقرة واختيار أن يجئ (غائبا) فى شكل ضمير متصل ليس بفعل - كما يحدث فى لغة الحكى التقليدية (جانبه ، أقدامه) وهذا جديد لأن الانسان الذى كان فى الأشكال الروائية والقصصية السابقة لمحمد كمال محمد أقوى من الزمن ومن الأشياء يتشيأ هنا فيصبح مضافاً اليه (الى جانبه والى قدامه) ويصبح من المعانى والأشياء . من الفاعل فى هذه الجملة ؟ أنه (السكون ، - الضفادع - ليست الكبيرة بل الوليدة -) وهى معادل موضوعى ومواز رمزى للسكون . لأنهما فى الحقل قرينان . من هنا كانت الضفادع فاعلة فى الجملة حتى قبل ولادتها فيها . سيطرت حتى على الماضى وهاهى تسيطر على الحاضر .. فهى التى (تلف) على المنطقة كلها أى أن أفعال المضارع - مع الضفادع - تتراكم و (تتقافز) و (تسمع) و« تعوم »و« تعبر »كميا ٦ مرات وتتراكم كيفيا بعد ذلك حين تتلبسها الشخصية الرئسية (زايد) فتصبح قزمة ومهانة وضعيفة حتى وهى فى أعلى توهجها حين تقرر

القتل فتكون قلقة فى مواجهتها جبانة فى فعلها خائنة حين يطلق الرصاصة فى الظهر (تصور سكينا فى يده بدل البندقية فتساءل (هل يستطيع أن يقضى بها على غريمة ؟ رد على نفسه بينما يرتعد ، انه لا يقدر على مواجهته) ص ٥٩ أن الكاتب بهذا الاستخدام الجيد والمرهف للغة الروائية يعبر خطوة جادة فى أحراش الرواية الحديثة التى أصبح (التشكيل) لا (التوصيل) أهم وظائفها على الاطلاق ..

كما يدخل الروائى خطوة أخرى حين يقدم شخصياته فى لمحات خاطفة .. حتى ليصعب علينا - أحيانا - معرفة متى ولدت الشخصية ولا يتأتى ذلك الا بالمتابعة المستأنية . ولد (زايد) كما رأينا ضميرا . وهى ولادة دلت على ضعفها امام الكون معانى وأشياء وكذلك كان ميلاد (ميادة ، عبد الفضيل ، سطوحى ، عياد ، ناجى ، بدرواى ، دلال) .

* ويمثل هذا التلميح الذى يسبق الشخصية ستكون تصوير الملامح النفسية والاجتماعية التى تتحلى بها كل شخصية .

كما تأتى الأحداث الرئيسة التى تتحرك فيها الرواية - القسم الاول - على هذا النمط الجديد فنحن مثلا لا نعرف سبب مجئ (زايد) الى القرية الا بعد ثلاث صفحات ولكن الأشياء والظواهر قبل كشفه كانت تنبئ به (ثوب ميادة الأسود .. عاد الحادث يدق رأسه بكل تفاصيله ، على طرف الدكة جلس عبد الفضيل يحاجز فى قلبه الألم ، انا فى شدة الأسف .. وسكت ولم يعد يدرى ماذا يقول) ثم .. يأتى فى الحوار : (- كان عزرائيل يناديها .. نزلت قبلى على سلم الأتوبيس ، ونزلت باستعجال خلفها أثناء تحرك السيارة فدست على ذيل ثوبها الطويل » ، هنا فقط يكون الحدث الأول فى الرواية قد اكتمل بعد أن أتم الروائى تهيئتنا لاستقباله .. وهذا ما حتمته الرؤية الفنية الجديدة التى

تبعد عن المباشرة والحشد وتميل الى تجاوز العادى والمألوف .

كما ينجح الكاتب حين يقدم لنا البيئة فى القرية من خلال عادتها وتقاليدها وتراثها وهذا يجعلنا أكثر التصاقا بأرضه مما لو دار حولها وظل يتعامل معها من خارج الأسوار « موكب زفاف العروس ، عمل الكعك ، اتساع دار اهل العروس لاقامة زوج البنت ، عادة تعاطى الحشيش فى الريف ، مرض الرمد فى عيون الأطفال) وأغنيات الأفراح الفلاحية :

(اخضر يا عود اللينة) ، (حسن عريس يامه فى مندرة دار خالى) ، (العجل هد المصطبة) بعد فض البكارة .

وكان يمكن لهذا المقطع (١٢) أن يرتفع متوهجا لولا التدخل الرومانسى من الكاتب باحضاره هجمة من البوليس للقبض على والد العروس الذى نفاجأ بأنه قتل قبل العرس مباشرة (قتيلا) ورغم ذلك فان الكاتب يفشل فى أن يجعله (عرسا للدم) حتى لو أتى ببكائية فلاحية (يا طبق الورد وفين أبوكى يلاقى العرض) لقد قتل هذا التدخل المفاجئ حس الواقعية التلقائية الذى كان مسيطرا على الواقع الروائى ... وللاسف فإن عنصر المفاجأة والصدفة يغلب على أجزاء كثيرة بعد ذلك فى الرواية وارجو ان يتخلص منه الكاتب فى رواياته القادمة .

وكذلك فإن الزمن الروائى زمن دائرى يتناسب تماما مع شخصية (زايد) المجهض ماضيا وحاضرا وآتيا .. وقد نجح الكاتب فى اللعب بعنصر الزمن فى الرواية الى حد كبير خاصة فى القسم الأول حيث يلجأ الى التقطيع التصويرى تتبادل المقاطع بعفوية تعرضها طبيعة الشخصية . فهذا القسم يتكون من اثنين وعشرين مقطعا تشحن أحداثا فى الأزمنة الثلاث على النحو التالى :

الزمن الاول (حاضر الحاضر - زمن ميادة والقرية) :

ويأتى فى المقاطع ١، ٢، ٤، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢

والزمن الثانى (الحاضر - المدينة ودلال) :

ويأتى فى المقاطع ٣، ٦، ٧ وفى القسم الثانى كله . (١٧ مقطعا)

الزمن الثالث (الماضى - الطفولة والقرية) :

ويأتى فى مقطعى (٥، ١٠) من القسم الأول .

وكما قلت فان الضرورة الفنية التى حتمتها الرؤية الجديدة للكاتب هى التى فرضت هذا التوزيع الزمنى خلال المقاطع ولكن الكاتب قد أفلح حين خرج كثيرا من الضغط الهندسى لهذا التوزيع كما أفلح حين وجد بين الزمنين الاول والثالث فى المقطع العاشر عندما بدأ يستعيد (زايد مع ميادة ذكريات طفولته مع أخيها الذى قتل تحت عجلات القطار أثناء هروبهما معا من يد الانجليز ونكتشف أن ارض المعدمين هى قريته وأن هناك تراثا وذكريات عزيزة تربطة بها ما تزال

وقد نجح فى أن يوظف التوحد من خلال التحام المنولوج والديالوج وبعدها لم يصبح السرد عيبا بقدر ما أصبح لبنة هامة يفرضها تماسك البنية الروائية .. وتتوحد فى توحد الزمن نقاط البدء فى الزمنين وهى التى تجمع بين (ميادة وزايد) وهى بدايات دامية : مقتل الأم ومقتل الأخ بدراوى ولكنها رغم دمويتها لا تستطيع الوقوف امام الحب الذى حكم عليه بأن يعيش حتى الموت او بمعنى أصح ان يعيش الموت فى (أرض المعدمين) .

واذا كانت عناصر التجديد فى هذه الرواية قد دفعت بها الى

الوقوف جنبا الى جنب مع روايات جيل السبعينات والستينات من قبله حيث نجحت فى توظيف عناصر القص الحديث غير أنها وهذا طبيعى قد وقعت أحيانا فى براثن المراحل الروائية السابقة التى طفت الرومانسية والتاريخية والواقعية التسجيلية عليها ومن ثم كانت اللغة (توصلا) قبل أن يكون (تشكيلا) نجد ذلك فى المقطع الخامس الذى يقوم على سرد تفصيلي لماضى الشخصية ويحدث مثل ذلك فى معظم مقاطع القسم الثانى حيث نجد التقرير والتسجيل وحشد الوقائع (أخطاء تطبيق الاصلاح الزراعى - صراف الجمعية الزراعية - ثورة الدمياطيين على صاحب الخمارة - استشهاد احد أبناء الجيران فى سيناء - المهجرين من بور سعيد وأثرهم على ابناء الوادى - رأس البر والصيادين فى الخريف ، ناجى ومرضه ، موت أم اصيلى ، انهيار المنزل الذى يقيم فيه زايد ألخ) كل أحداث هذا القسم تقريبا لا توظف جيدا لأنها خارجة عن بنية الرواية . ولو ان المؤلف قد اكتفى بالفقرة التى كثف فيها حوادث الموت فى ص ٨٩ « فريد مات فى طنطا بنوبة قلبية .. وخليل صدمته سيارة .. ممدوح سقط فى ترعة البرامون ومعه عروسه .. الخ » كانت هذه الفقرة كافية لتقديم الجو الذى أصبحت الشخصية تتحرك خلاله .. جو الهزيمة .. و (تتعدد الأسباب والموت واحد) الذى ساقه الى نهايته المحتومة .

ومن مظاهر التقليد أصرار الكاتب على أن يثقف بطله فيجعله يتلو آيات من نشيد الانشاد أو يبحث عن مصباح ديوجين ص ٩٠ .

لكن نهاية القسم الثانى تعيد التماسك حين تكثف كل نقط الضوء فى هذا القسم فى لغة دلالية مشحونة حين يفكر (زايد) فى الانتحار فيجبن عن تنفيذه وحين يسلم نفسه لأهل القرية وهو يدرك انهم لن

يتخلوا عن ثار عياد (ابن القرية وفارسها) الذى يذكرنا بابراهيم «زينب ».لهيكل وبعبد الهادى (الأرض) للشرقاوى . وحين يتقزم مع تكثيف اللغة حتى لا يملك القدرة على الهرب الا حينما تتخلى عنه القرية فيركض عبر (الترعة) مثل الضفادع الوليدة فى بداية الرواية ليلقى الموت وحيدا فى الاحراش . « دفعنى الخوف الساحق الى الركض ثانية .. بعد أمتار ثقلت ساقاى كصخرة .. وتهاطل المطر على رأسى .. سقطت منهكا وانكفأت على وجهى فاندس أنفى فى الطين .. بدت أشياء ثقيلة تضغط على أذنى فتحدث أزيزا واصواتا أشبه بعربدة طائرة مغيرة .. اخذتنى الدوامة .. أحسست برأسى يسقط ثقيلا فى ناحية فتلقفه الريح فى لحظة تالية .. الموت يجئ » .

سعدت كثيرا بهذه الرواية وأثق أن سعادتى ستكبر عندما ينتهى صاحبها من كتابة الرواية الآتية

تحية له وسأظل انتظر كل جديد يقدمه لحياتنا الأدبية * .

مجلة الثقافة – العدد ٩٢ مايو ١٩٨١

نقد رواية "الحب فى الشوك"

تأليف محمد كمال محمد

جريدة الوفد الأسبوعية يناير ١٩٨٨

لم اسمع بالاستاذ محمد كمال محمد بل لم أقرا له شيئا من قبل برغم أن له خمسة عشر عملا مطبوعا ما بين رواية وقصص قصيرة، إلي جانب مسرحية بعنوان «لعبة الثعالب» صدرت عن الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦، وبرغم أنه يكتب وينشر منذ أربعة وثلاثين عاما إذ ظهر أول أعماله في سنة ١٩٥٤. وكان بعنوان «أيام من العمر » وهو عبارة عن رواية ومجموعة من القصص القصار، وبالمناسبة، ففي

آخرأعماله التي وقعت في يدي «لعلها آخر أعماله علي الاطلاق» لأنها صدرت هذا العام ، ثبت بما صدر له مذكور في نهايته أن له ثلاثة كتب أخري تحت الطبع: رواية وممنوعة قصص قصيرة ومسرحية ومعني ذلك أن له ثمانية عشر عملا، ومع ذلك فلمع اقرأ له ، فيما أذكر ، شيئاً ، من قبل . بل أن المصادفة مسئولة إلي حد كبير عن وقوع العمل الذي انقده اليوم في يدي ، وكذلك عن وقوع ثلاثة من كتبه الأخري التي صدرت له بعد ذلك ومنها ما أرجح أنه آخر أعماله المنشورة علي الاطلاق ، وهو مجموعته القصصية (بعنوان : سقوط لحظة من الزمان) . التي سبقت الإشارة إليها للتو .

قصة يخيم عليها جو الموت والقتل .. والعجز .. واليأس !

نقد د. ابراهيم عوض

جريدة الوفد الأسبوعي يناير ١٩٨٨

أما العمل الذي اتناوله اليوم ، وهو الحب في أرض الشوك، فقد ، نشرت في «كتاب اليوم» في يونيه ١٩٨٠ ، العدد ١٦٨ ، وهو عبارة عن رواية بهذا العنوان يليها عدد من القصص القصيرة . وسوف ينصب نقدي علي الرواية . التي سمي الكتاب كله باسمها.

وتقع هذه الرواية في إحدي وتسعين صفحة فهي كما نري ليست بالطويلة ، ومع ذلك فهي بالنسبة إلي احداثها طويلة جداً ، اطالتها الاستطرادات والتفاصيل الكثيرة التي يغرم الكاتب بايرادها غراما شديدا . مما سنتعرض له بعد قليل .

إحداث الرواية

وتتلخص احداث الرواية في أن «زايد» يعمل مدرسا ابتدائيا في قرية قريبة من دمياط وكان قبل أن يحصل علي دبلوم المعلمين كاتبا في

محكمة وقد تعرفت به عن طريق هذه الوظيفة الأخيرة احدي عوالم المنطقة . ونصبت شباكها حوله فوقع في غرامها رتزوجها، ليكتشف بعد الزواج أنه ل يكن حبا بل شهوة سرعان ما خمدت ، وحل محلها النفور خاصة أن الزوجة لم تترك مهنة الغناء والرقص ، كما كانت تتصرف علي هواها كانه غير موجود . وفي تلك الأثناء تلفت انتباهه «ميادة» احدي الفتيات الريفيات بالقرية التي يشتغل فيها ، وتستولي علي قلبه بما تمثله من سذاجة وطهارة وبراءة وبكارة ، مما يفتقده في زوجته ، التي كان قد رمي عليها يمين الطلاق وان لم يطلقها رسمياً وكانت ميادة تبادله الحب، الا أن ابن خالها «عياد» يعود من حرب اليمن، ويخطبها فلا تستطيع الرفض تحت ضغط أبيها وخالها وحاجة زراعتهم إلي شاب كعياد . ويحس «عياد» أن «زايد» ينافسه علي قلب «ميادة» فيطلب منه أن يبتعد عنها ، ويتحداه ، فيقابله «عياد» بتحد مثله، ويصمم علي قتله، وفعلا يقتله ، وتكشف «ميادة» بعد الجريمة أنه هو القاتل ، ولكنها تكتم السر في قلبها . بل تهرب من القرية حتي لا تخونها نفسها فتصرح بالفعل في لحظة ضعف ، ومع ذلك تطلع «ناجي» صديقه علي السر حين التقت به في بيت زوجته بعد هروبها من القرية ، وكان «زايد» قد عاد إلي زوجته يأسا من حاضره ومستقبله، وعجزا عن مواجهة متطلبات الطلاق من مؤخر صداق ونفقة وما إلي ذلك ، ولكن قلبه لا ينفتح لها برغم محاولاتها لاقتراب منه ، ورغبتها في أن يكون لها منه طفل، وذات ليلة ينوء بسر جريمته، فيطلع عليها «أصيلي» (أحد معارفه) في بيته ، فتسمعهما زوجته ، وتذهب إلي أهل القتيل وتخبرهم بالأمر ، فيذهبون إليه في المدرسة ويهجمون عليه ويطاردونه ويفتكون به .

هذا هو ملخص الرواية، ولو أن الكاتب ركز الكلام علي احداثها وشخصياتها ولم يستطرد إلي غيرها مما لا يصب في مجري القصة ولا يشارك في تنميتها ولا في دفع تيارها إلي الامام حتي تصل إلي غايتها لهبط عدد صفحاتها إلي النصف. بل ربما إلي مادون ذلك. لكن الكاتب ، كما قلت ، ينسي نفسه ويستطرد إلي ذكر ما لا علاقة له بالقصة ، بل انه يطيل القول في ذلك فيذكره بتفاصيله، التي قد تفوق أحيانا تفاصيل أي حدث من احداث القصة الرئيسية، فمثلا علي مدي خمس صفحات كاملات (٢٨-٣٣) نجده يصف بالتفصيل حفل عرس رافق اصيلي إليه من باب المجاملة. ثم أن القصة كلها تعج بالحديث عن فساد الإدارة الحكومية وفشل سياسة عبد الناصر وتخبطه في حروبه وهزيمة ١٩٦٧، واثارها القومية والاجتماعية والنفسية مما لا رابط بينه وبين أبطال القصة ومصائرهم فيها سوي أنهم مجرد شهود عليه ، وهناك صفحات كثيرة وصف فيها رأس البر وصخبها وزحامها وكثرة مصطافيها ورواج البيع والشراء في الصيف، وكآبتها ووقوف حياتها وخلوها من المصطافين وركود حركتها شتاء (٦٢-٦٥ ، ٨٦ -٨٩ مثلا) ولو حذف هذا كله فلا أظن أن تصميم القصة سيضار.

استطراد في الوصف

ومع ذلك ، فان هذه الاستطرادات قد انقذت القصة من الجفاف، إذ أن الكاتب علي شحه أحيانا في اعطاء الأحداث الرئيسية حقها لتأخذه الجلاله ، حين يخرج عن مجري القصة وينغمس في هذا السرد والوصف الاستطرادي ، أنه حينئذ يبدع ويأتي بالعجب. أنه ينسي ساعتها أنه يكتب قصة ، ويروح في نشوة ووجد ، فكأنه صوفي يتطوح وليس علي لسانه الا اسم الحبيب . ان الكاتب يحب دمياط وما حولها

خاصة الريف حبا شديدا، حبا خالط منه العظام والاعصاب ، فنضح من مسامه حبات من العرق المتلالي». بالوان الطيف التي تخطف الابصار أنه لم يكد يفلت نباتا أو ثمرة أو فاكهة أو طيرا ، بل وقف أمامه في جدووله، ووصفه ، وحدد لونه ونوعه، لقد وصف نبات القدين وهو يغطي الترعة الضحلة كفراش أخضر (ص ٧) ووصف هبوب الرياح وهي تحمل نثار الحصي والزؤان من غربال في يد أحدهم علي جانب الجسر الضيق (ص٣٢) ، ووصف عودة بطل القصة وحده ماشيا علي شريط ضيق من نبات الحنبقوق، محاذيا للترعة الممتلئة (ص٢٨). كما وصف القرع والفول: «انزلقت نظراتي فوق ثمار القرع، الذي تفرش أوراقه الأرض بخضرتها، وحولها وتحتها ينتشر النوار الأصفر .. انتصبت بجواري فجاة شجيرات الفول . كان يدا أطلقتها بوتر نبلة وزحف مراد بركبتيه علي الجسرالمزدحم بقرون الفول، يطارد شيئا ما » (ص٥٩)، «والتمر حتة ساكنة والريح لا تحمل رائحتها من ناحية البحر برائحة المياه الملحة. ونخلة البلدية الخالية من الجريد الذي استخدمه الفراش في تسليك المجاري ، ومازلنا في بداية الموسم. بدت كجثة منتصبة في صحراء» (ص٦٤) «ينزل الرجال بالمشنات المملوءة من فوق النخل المحمل بشماريخ البلح الأحمر والأصفر والرطب فيصبونها في المقاطف. ويبدا البنات في التقاط حبات السقط فيلقين بها للأرض ويحملن المقاطف الممتلئة ، فيقلبنها في الأقفاص المرصوصة بينما يسرع الرجال بتغطية الأقفاص التي أمتلأت بورق شكائر الأسمنت ، ويحزمونها بفتائل مجدولة من اسبطة النخل ويرصونها علي عربة بحمار لتحملها إلي حلقة البيع علي الطريق العام (ص٦٥-٦٦). والطيور والجوافة والموز والفوالح: «يرخصون لبنادق الصيد من طيور الشرشير

والبلبول والحمراوي والزرقاي ، والحمام المستكاوي . والبعض يصيد بلاترخيص ولا غيره - يجمعون البلح في المواسم والجوافة والليمون الصيفي والشتوي ، ويزرعون أشجار البرتقال واللارنج والموز واليوسفي. يصنعون العجوة والكبيس بالعسل الأسود والسمسم » (ص/٧١). في السكون المخيم على البيت، بعد مسيرة الجنازة حطت يمامة بنية على حاجز السلم غير المسقوف.. حركت رقبتها تجاه الشقة المجاورة، ونظرت، وطارت، في عتمة الغروب ارتفع على الأسطح صفير هواة الحمام، يطلقون بعضه ليطير ويدعونه للعودة إلي الابارج» (ص٧٣)، «طيور السمان القادمة في رحلة الشمال الطويلة تمرق بين حوائط الاعشاش البوصية لتسقط متعبة، فلا تنهض قبل طلعة الشمس، حتي يلتقطها البعض صيدا سهلا ، وينصب الاخرون الشباك عبر الشوارع قرب البحر ، ليصيدوا منه المئات» (ص٨٧).

انني من الريف ومن عشاق الحقول والطيور وعندما اذهب إليه ، وكثيرا ما افعل فانني اترك جسمي وروحي يهيمان علي شطوط الترع والأنهار وبجوار الحدائق ووسط الغيطان وارقب العصافير واليمام وابا فصادة وابا قردان والهداهد والبلابل، والزهور البرية النابتة علي حفافي المسايل والغدران وكل خلية في كياني تسبح باسم الخلاق المبدع. ومن هنا تقديري لموهبة الأستاذ محمد كمال محمد في رسم الوان الجمال في النبات والشجر والطير بهذه اللمسات السريعة البارعة ، أنه في هذه الناحية. كالعازف المتقن لاسرار النغم يفجره من أعماق قلبه بمسات رشيقة من أصابعه ولا أكتم القاريء انني اضيق عندما اقارن بين معارفنا بالزهور والأشجار والنباتات والطيور ومعارف الأوربيين فاجد أن المقارنة ليست في صالحنا، مع إني اعرف ان

العرب القدماء، حتي عرب الجاهلية ، كانوا علي علم واسع ودقيق بهذا كله . فاذا قابلت كاتبا كالأستاذ محمد كمال محمد احسست بشيء من الطمأنينة وقلت لنفسي: «ان الدنيا مازالت بخير».

القطع والاسترجاع

علي ان قصاصنا لم يكن موفقا في استخدام اسلوب القطع توفيقه في استخدام أسلوب «الاسترجاع». فمن ناحية أراه قد أسرف فيه بدون داع، إذعلي حين تتابع أنت أحد أشخاص القصة في موقف ما، إذا بالموقف بقطع المنظر وينقلك فجاة إلي موقف آخر مختلف تماما، سواء ظل الشخص هو هو أو أصبح شخصا آخر غيره . ثم بعد قليل لا يتركك تهنأ بمتابعة الموقف الجديد . فيقطعه عليك لتجد نفسك فجأة ومن غير انذار وجها لوجه مع منظر جديد ، وعبثا تحاول ان تعثر علي سبب، وهذا من الأخطاء التي يقع فيها كثير من القصاصين والشعراء في أيامنا هذه ، أنهم يظنون أن أي أسلوب فني جديد من شأنه بالضرورة أن يزيد من قيمة العمل الأدبي ، وذلك دون أن يسألوا أنفسهم: ما فائدة هذا الأسلوب؟ وإذا كانت له فائدة فهل استخدامه في هذا الموقف أو ذاك بالذات يحقق هذه الفوائد أو شيئا منها ؟

أنني لا أجد غضاضة في الأعتراف بان أسلوب «القطع» كما اتبعه الكاتب ، قد أرهق عقلي وجعل من الصعب علي في احيان كثيرة أن افهم . الذي يجري ، أو ما علاقة هذا الشخص بذلك .. الخ ، خاصة أن الكاتب في بعض الأحيان لم يكن يسمي الشخص في الموقف الجديد باسمه ، بل كان يكتفي بالحديث عنه بضمير الغائب والحقيقة أنني احتجت إلي أن أعيد قراءة القصة لافهم تتابع الأحداث وعلاقة

الأشخاص بعضها ببعض. وطبعا قد يقول قائل : أن العمل الأدبي ليس قزقزة لب ، بل لابد أن يحتشد القارىء له ويتلقاه بما هو أهل له من اليقظة والاهتمام ، بيد أن قائل هذا الكلام نسي أن يفرق بين اهتمام القارىء بالعمل الأدبي وبين الصداع الذي يسببه له غموض هذا العمل ، وبخاصة عندما ينظر في نهاية المطاف فيجد أن الثمرة قليلة ، وأنها كان يمكن قطفها بل قطف ثمار أكثر منها ، على نحو أسهل من ذلك . ثم أن الغموض هو حجاب بين الكاتب والقارىء، والكاتب الحكيم ليس هو الذي يبتهج لوجود مثل هذا الحجاب ـ أن هناك شكوى عامة بين الأدباء في انصراف الجمهور عن الأدب ويبدو لي أن استعمال مثل هذه الحيل الفنية دون حاجة إليها بل والاسراف فيها مسؤولان عن ذلك إلي حد كبير .

طريقة السرد

وفوق ذلك فان بعض تعبيراته تبدو وكأنها ترجمة في اللغة الإنجليزية مثل قوله «يغادر» (ص٢٢ ، ٦٤ ، ٧٨)، التي تذكرنا بالفعل الإنجليزي "To Leave" ونحن نقول عادة «ينصرف» أو «يغادر المكان» أما « يغادر » وحدها هكذا من غير مفعول به فتبدو لي قلقة ومثلها فوقه ، في البعيد ، يقصد ، على مسافة بعيدة (ص٧٨ ، ٩٤). فهي تذكرني بالعبارة الإنجليزية "in thr distance"

كذلك مما أخذه عليه طريقة السرد في القسم الثاني من القصة لقد روي احداث هذا القسم بضمير المتكلم، مع أن الراوي قد انتهت حياته بالفعل على أيدي أقارب «عياد»، الذي قتله هو كما عرفنا لمناقشته له في «ميادة» فمتي أذن وكيف روي لنا قصته إذا كان قد مات؟ وكيف لم يتنبه المؤلف بهذا العيب الخطير في تصميم قصته؟ ان هذا يذكرني

(إذا كنت لم انس) بقصة لجورج دو هاميل، لعلها « اعتراف منتصف الليل أو شيء في هذا القبيل ، فاني أظنها تعاني من نفس العيب .

وبعد فالقصة يخيم عليها جو الموت والقتل والعجز والاحباط والياس والفساد الشامل . والكاتب لا يعفي احداً من انتقاده: لا الاحتلال ولا الثورة ولا عبد الناصر ولا الفلاحين ولا أي أحد ، وقد حاولت أن أحصي عدد المرات التي ورد فيها ذكر «الموت» و «القتل» فبدا لي من ذلك الكثير كثير . كما أن بداية القصة موت ونهايتها موت ، ويبدو لي أن الكاتب صاحب نفسية حزينة لا تطمئن كثيرا إلي الطبيعة البشرية، وهو معذور في ذلك إلي حد كبير . فان أوضاع المجتمعات والمتخلفة لا تبعث علي الاطمئنان والأمل. وفضلا عن ذلك فقد كتب الأستاذ محمد كمال محمد قصته هذه عقب الهزيمة المذلة في ١٩٦٧ ، التي كشفت لنا أننا كنا كالأطفال الساردين في الأحلام وعرت لنا سوءات النظام السياسي والإدارة الحكومية تعرية تامة صدمتنا، والحقيقة تصدم بطبيعتها !

د. إبراهيم عوض

النقد قبل القراءة.. أحيانا !

كنت قد قرأت رواية « الحب في أرض الشوك » للروائي « محمد كمال محمد » عند صدورها عام ١٩٨٠ .. لكنني اضطرت لإعادة قراءتها بعد ان طالعت نقد الدكتور « إبراهيم عوض » على صفحات عدد أخير من جريدة « الوفد » ..

وفي هذه السطور ساحاول المرور سريعاً - على مقولة السيد الناقد من ان الرواية بها استطرادات لا تخدم مسار الأحداث ..

وتصورى أنها رواية عمد الكاتب فى بعض فصولها إلى السرد التسجيلى لواقع ما بعد الثورة فى منطقة المعدمين بتفتيش « كفر سعد » الذى كان يمتلكه الملك « فاروق » ومدينتى « دمياط » و« رأس البر » وقرية « السنانية » .. وكلها تجاور تلك المنطقة .. وهذا السرد من شأنه إثراء الرواية وتعميق أحداثها وإيجاد ابعاد إنسانية واجتماعية لها . وليس ـ بأى حال ـ مما يعيبها .

ولعل السيد الناقد قرأ رواية « عناقيد الغضب » للكاتب الأمريكى « جون شتاينبك » التى غيرت الدستور الأمريكى حينها .. وكانت رواية تسجيلية لواقع الجنوب الأمريكى من خلال الأسر المهاجرة فى ذلك الوقت .

وإذاما عرج كاتب « الحب فى أرض الشوك » إلى الحديث عن حرب اليمن وعن هزيمة يونيو ، فعلينا ان نضع فى الاعتبار ، ان ثمة أبناء لنا من شباب هذه المنطقة ، كما فى مصر كلها ، قد فقدوا آلافاً على أرض اليمن وفى سيناء ، نتيجة القرارات غير الصائبة لحكام تلك الفترة .

إذن فلا غرابة فى أن يجرى على السنة شخوص الرواية الواعين بالواقع ، الحديث عن هاتين المأساتين ـ حرب اليمن وهزيمة يونيو ـ بل إن ذلك أمر طبيعى بغير جدال .. ثم إنه يدخل فى نسيج الرواية ، حين تتحاور بعض الشخصيات ، من خلال همومها وأحزانها وواقعها المعاش ، فيما لحق بمصر من جراء الحربين وماتلقاه من الويلات بشرياً ومادياً .. ثم هزيمة يونيو بالذات .

الم يصور كاتب الرواية يومها الأول فى بداية مصيف رأس البر ،

وتأثيرها الصاعق على المصطافين ، خاصة الأطفال الأبرياء ، وهجرهم المفزع السريع للمصيف عقب قذائف الطائرات الإسرائيلية ، والإصابات بشظايا القنابل وسقوط بعض الضحايا ؟

الحدث - إذن - قائم فى صلب الرواية وليس خارجها .

إلا أن ما أدهشنى بحق ، وما يهمنى فى هذا التعليق ، اعتراض الدكتور « عوض » على طريقة السرد فى القسم الثانى للرواية حين قال: « لقد روى أحداث هذا القسم بضمير المتكلم ، مع أن الراوى - يقصد « زايد » بطل الرواية - قد انتهت حياته بالفعل على أيدى أقارب « عياد » الذى قتله هو كما عرفنا لمنافسته له فى « ميادة » فمتى إذن وكيف روى لنا قصته إذا كان قد مات ؟ وكيف لم يتنبه المؤلف لهذا العيب الخطير فى تصميم قصته ؟ إن هذا يذكرنى - إذا كنت لم أنس - بقصة لجورج دوهاميل ، لعلها « اعتراف منتصف الليل » أو شئ من هذا القبيل فإنى أظنها تعانى من نفس العيب » .

ولست أدرى من أين جاء الناقد بهذا التصوير .. وكيف غابت عنه حقيقة وجود « زايد » الذى لم يرد إطلاقاً حادث موته لا بيده ولا بيد غيره ، سوى فى نهاية الرواية حين سقط أعياء أمام مطارديه ينتظر الموت .. وليرجع السيد الناقد إلى الرواية ليقرأ كلمات « زايد » فى بداية القسم الثانى تقول بطريقة « المونولوج » الداخلى » : « أعود إليك يادلال ، ولا مفر ، أحمل جريمتى .. بالخوف انقاد إلى حضنك ، فلا تستغربى .. وحاذرى أن تعرفى منى سرى المجهول .. ثمة امرأة ، يلهبك الإحساس بانها تشغل القلب فى ذلك المكان الذى أقصده كل نهار .. وها أنت دائبة ، تطاردينني ، يوماً بعد يوم . لأنتقل إلى مكان آخر .. حتى لا اراها او ترانى .. فأين هى ؟ كأن بينى وبينها من بعد

ذلك اليوم المروع ألف ميل . بحقارة نفسى أعود إليك . وبأنانيتى ..
قلبى كصندوق مغلق ، ومملوء حتى الحافة ، بالإثم .. وبالذكرى البائسة .. لكنى لن أفتحه لك يوماً . دلال .. عدت إليك .. أحمل قبرى»
فهل فات السيد الناقد قراءة هذه السطور ؟ !
لست أدرى .. هذا ما اردت ان أوضحه .. لمن يقرأون نقد الدكتور « إبراهيم عوض » ! !

د . همت بلوى
جامعة القاهرة

(روز اليوسف) ١٥ فبراير ١٩٨٨

المسرح عند محمد كمال محمد

دراسة : بقلم / عبد الله هاشم

مصر تجتاز معركةجادة من أجل البناء . ولهذا لابد أن تتكاتف الآداب والفنون فى ممارسة وظيفتهم فى التنمية والتوعية بقدر كبير من الحرية .. والمسرح من أهم الفنون فى هذا المجال . بل أقوى الفنون لأن يقوم بهذا الدور « وصدق من قال انه مدرسة الشعب فقط علينا أن نستعيد الاهتمام بالمسرح الجاد ، وان ننسى أهتمام أهل الثقافة والأدباء بدوره الهام وأن الأدب قد عاش وامتزج به ، وجميع الادباء الذين كتبوا المسرح بدءاً من محمد تيمور ، محمود تيمور ، بدأو بالقصة وانتهوا بالمسرح ، كسعد الدين وهبه ، نعمان عاشور ، محمود دياب أو جمعوا بينها كيوسف ادريس ، سعد مكاوى .. الخ .

كان المسرح عندهم هو المشروع الضخم لاتصال الأدب المصرى ابداعيا وزمنيا ببقية الفنون .. وطرح رؤاهم فى الانسان

والمجتمع فلماذا انحدر المسرح المصرى .؟ فيما نراه على خشبه المسرح الآن ، مع أن عندنا ذخيرة جيدة من النصوص والكتاب الجادين .. نصوص تملأ خشبات المسرح لو ان المسرحيين الجادين حاولوا أن يصلحوا من شأنه ويجعلوا له دورا فعالا كما حدث فى الستينات .

دارت هذه الافكار فى رأسى - وانا أعيد قراءة مسرحيات القاص والروائى « محمد كمال محمد فاذا كان محمد كمال محمد يهتم فى قصصه ورواياته بقضايا شعبه ووطنه . فهو فى مسرحه يقف بجانب المطحونين والشرفاء ويحاول أن يضعهم فى طريق المستقبل الملىء بالعلم بعيدا عن الدجل والشعوذة والاستغلال .. وهذا ما جعل قضاياه التى يتعرض لها دائمة ومستمرة وقادرة على مخاطبة الانسان فى كل زمان ومكان .

والمسرحيات التى كتبها ومن بينها « لعبة الثعالب » ١٩٨٥م ، « الرقص على الحبال » ١٩٨٧ م « حكايات الحى القبلى » ١٩٨٨م . تدور فى الاحياء الشعبية وهى الساحه المفضلة لمحمد كمال محمد.. ففى مسرحية « لعبة الثعالب » تدور حول « حسنين الزفر » تاجر الأسماك وهو هنا يمثل « المستغل » يقابله « نور » عالم جيولوجى » يمثل الثقافة والعلم » وهو خال زوجته « حورية » التى تربط بين المستغلين والطبقات الشعبية المطحونة والتى يمثلها « زوجة الصياد » . والتى مات زوجها فى البحر فى نوة من نواته وهو يعمل على مركب « الزفر » الذى يحاول أن ياكل حقوقها وحقوق اولادها .

اما مسرحية « الرقص على الحبال فهى تدور فى عيادة بحى شعبى مملوكة للدكتور « عبد الحميد » وهو يمثل المثقف الذى ينتمي

العلم والشعب ، يقابله « فركوح » الحلاق الذى يمثل « الدجل والشعوذة » . والذى يحاول أن يستولى على عيادة الدكتور « عبد الحميد » وينجح الفترة السلبية التى مرت بحياة « عبد الحميد » ويمثل « برعى » التمورجى الطبقة الشعبية التى تعمل وتقف بجانب الدكتور أمام (فركوح) الدجال .

أما المسرحية الثالثة « حكايات الحى القبلى » فهى تدور - كالعادة - فى حى شعبى ، يمثل الجزء الرئيسى فيه قهوة « أبو ركبة » صاحب المقهى الذى يمثل « المستغل » ويتاجر فى « الصنف » وإن كان يحاول أن يجعل من السلطة حامية له . وتعتمد هذه المسرحية على بانوراما الحياة الشعبية بما فيها من مجموعات « وأحقاد وحب ودفاع عن الشرف - والواجب بتمايز الشخصيات وشموليتهم وينجح الكاتب فى أن يجعلهم ينبضون بالدم والحياة رغم نمطية بعضهم فيما قدم فى قبل على خشبة المسرح المصرى .

لقد وضع الكاتب فى مخططه أن يقدم من خلال نصوصه المسرحية رصيداً صادقاً لحركة التاريخ الاجتماعى - فى مصر المعاصرة ، ولا شك أن هذا دوراً رئيسياً للكاتب الملتزم بقضايا وطنه وشعبه ، وفى ذلك فقد اختار صيغة غير مباشرة لا تقوم على التسجيل بقدر ما تقوم على الرمز والايحاء .. حتى يضمن لنصوصه المسرحية البقاء من خلال موقف اجتماعى يتجدد بشكل أو بآخر ومن خلال السخرية المرة التى ينطبق عليها المثل السائر «شر البلية ما يضحك » . ولعل أصدق مقولة تنطبق عليها هى مسرحية « الرقص على الحبال » . وهى المسرحية الثانية فى انتاجة الأدبى ١٩٨٧ وسنرى من تحليلنا لها صدق هذه المقولة كما انها تمثل القيمة الرئيسية التى يعالجها فى باقى

إنتاجه الأدبى فى القصة أو المسرحية . « الرقص على الحبال » هو أصدق حالاته التى مرت به فى السنوات الأخيرة من التأرجح بين العلم والدجل والشعوذة بين أهل الخبرة وأهل الثقة بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ، فعبد الحميد يحاول أن يعالج مرضاه بعد أن ترك وظيفته بالمشرحة إلى عيادة شعبية بعد أن كان يتعامل مع الأموات والجثث المثلجة أراد أن يتعامل مع الأحياء وكان الكاتب يوحى - ويسخرية مرة - ان يصل علمه وطبه لجذور الأشياء وأن يكون فى خدمة الأحياء الذين هم قادرين على التغيير والاحساس بمدى ما يعانوه فى حياتهم .. لا المشرحة التى هى أشبة بالفراغ ويؤكد كفى السير مع الأموات وعلينا أن ننتبه .. لأن الإنسان المصرى أصبح يسير فى فراغ، والفراغ هنا يوسع ولا يضيق لأنه لا يوجد هدف حياتى وقومى وأنسانى يستطيع أن يملأ حياة الإنسان ، فبدون هدف تصبح الحياة فراغ فى فراغ .

ويعيش الإنسان كجثة بدون روح ، فلا فرق بين المشرحة التى تحفظ فيها جثث الاموات أو الحياة كمشرحة كبيرة .

ولكن كيف قدم الكاتب مسرحيته :-

يبدأ الفصل الأول فى حى شعبى وشقة صغيرة متواضعة .. بابها مفتوح من صدر المسرح على اليسار مدخل - بابان على اليمين وعلى اليسار . مقاعد فى الصالة ، فى جانب الصالة منضدة ومقعد للتمورجى. فى الجانب المقابل مكتب صغير للطبيب .

هذا هو مسرح الاحداث التى ستدور عليه الفصول الثلاثة المسرحية . ونعرف من بداية المسرحية على لسان « برعى » التمورجى

أن العيادة لا يزورها أحد وأنها تعاني من عدم وجود مرضى . ويحاول الكاتب أن يبرر ذلك على لسان الدكتور عبد الحميد وهو يخاطب زوجته رجاء ..

عبد الحميد : كنت عايزاني أفضل في المشرحة طول حياتي ، أتنفس هواها اللي ما بتيحركش .. وشي طول النهار في وش عمالها ، بسحنهم الغريبة المخيفة .. والحانوتي المرابط قدام الباب بالبالطو الأسود زي الشبح ، والخمسة جنيه المكافأة عن الجثة اللي أشرحها .. أقبضها جنية ونصف بعد خصم الضرايب .. والأطفال اللي ساعة ما يشوفوني ما شي في الشارع يجروا ويستخبوا « بعد لحظة » ولا منظرك كل يوم الصبح وأنا خارج بقولك لما تعوزيني أطلبيني في المشرحة .. ولا حد يزورنا في البيت غير أهلي وأهلك . وإن زرناهم مرة .. ورايا التليفون يطاردني .. عايزاني المشرحة .. عشان جثة وصلت .

هذه هي الأسباب التي جعلته يترك الوظيفة « الميري » ليتجه للقطاع الخاص .. وذلك بفتح عيادة ليخدم قطاع أكبر من الشعب كما حاول أن يبرر لنفسه ذلك عن طريق فتح عيادة بحي شعبي .. ولكن طبيعة عمله في المشرحة تطارده ، وتبعد عنه الزبائن . ولكن الراقصين على الحبال استطاعوا أن يأخذوا منه المبادرة ويستولون على العيادة . وكأن الكاتب كان يتنبأ بما سيحدث من استيلاء الطبقات المستغلة و «الفهلويين » على دفة الأمور . وذلك عن طريق أم رجب « الدلاله » وفركوح « الحلاق » الذي اتفق أن يسدد إيجار « العيادة » ويدفع لعبد الحميد أجر شهري نظير مساعدته وعمله كمساعد له ، وطرد برعي النموذجي ويوافق عبد الحميد على هذه الشروط بعد أن سدت جميع منافذ الإنفراج وتمكن الحصار من شد الخناق حوله . ولكن رجاء زوجته

وصديقه « سر يا قوسى » الصحفى وبرعى التمورجى يقفون ضد هذا التحول والانحدار الذى وصل إليه عبد الحميد محاولين انقاذه من الهوة التى وقع فيها وأوقع فيها بالتالى مشروعه الذى حاول أن يخدم به الطبقات الشعبية فأصبح وسيلة لأستغلالهم وذلك بسلبيته وضعفه وترك العلم ولم يقف ضد الدجل والشعوذة والانتهازية ـ حتى ولو كان الثمن الجوع ـ لأن الزبائن زادت فى عهد فركوح وصدقت الوهم وآمنت بالدجل، فكان لا بد من إيقاظها .

سرياقوسى : عشان توفق بين الرغبة والفعل والإرادة .. إحنا محتاجين لعقيدة إجتماعية .. عشان نقعد على الكرسى ده .. فى نور الوجود بدل ما نتحبس جوه قبر فى ضلمة العدم .. طول ما إحنا بنتفس لازم نبقى عايشين حقيقى .. جوا قلبك أينى مملكتك ..

تعيش طاهر عفيف مترفع .. عمر مصر ما كانت أرضها زلازل وبراكين لا نار ولا دماء .. ما فيهاش غير نور وخضار .. اليافطة دى هى الأمل .. البداية لمرحلة جديدة .. الأسم هنا عبد الحميد السواركى مش فركوح الهايصى .. عبد الحميد السواركى .. فركوح الهايصى لأ .. فراكيح لأ.. » .

ويبقى غرض الكاتب واضحاً ليخرج من الخاص إلى العام وتبقى القضية ، قضية شعب ووطن يريد التخلص من الأفاقين والنهابين والادعياء والمدلسين الذين ينخرون بقدراتهم الزائفة فى عظام المجتمع المصرى . يقوضون دعائم الثقة فى كل ما يحيط .. يهدمون جسور الأمل .. يجهضون الحلم الذى يعيشة الفقراء والشرفاء .

وقد قامت المسرحية على الشكل التقليدى بوحداته وزمانه ومكانه الطبيعى فى ثلاثة فصول :

اما عن الشخصيات فهى شخصيات واقعية التقديم رمزية المقصد والاتجاه فشخصية برعى التمورجى إيجابية الفعل والقول رمزية المقص. بمعنى انها تجمع بين خاصية الشخصية الدرامية والواقعية . البعد الرمزى للطبقات الشعبية الشريفة العاملة المخلصة والتى تحاول أن تحمى مكتسباتها ، حتى لو جاعت ، فالكرامة وكرامة الوطن والمواطن أهم عندها من لقمة تجئ من الدجل والشعوذة والانتهازية ضد مصلحة إتجاهاتهم الحرة والشريفة فى مستقبل أفضل ، ويبدوا هذا وهو يترك العيادة قائلاً لرجاء زوجة الدكتور عبد الحميد :

برعى : خلى بالك من الدكتور عبد الحميد « مشيراً إلى فركرح » اللى زى ده يمد العصاية من قدام تحوشها بايدك تلاقيها نازلة على رأسك من ورا .. ما تسيبهوش لنفسه .. لغاية ما يلقى نفسه (لعبد الحميد بصوت مرتفع) خلى بالك يادكتور .. حرص من الدفان ده (مشيرا إلى فركرح) لا يدفنك ويتمم عليك بالتراب . (يدير وجهه ناحية الباب صائحاً)

ما عاشت ايد فيكى تسرق الإنسان يا بلد

ما عاشت ايد فيكى تسرق الإنسان يا بلد ..

أما شخصية الدكتور عبد الحميد فهى شخصية متوافقة مع ما تمثله من تردد فى البداية مستسلمة بعد ذلك لاحساسها بالهزيمة أمام فركوح محاولة فى النهاية الهروب من هذا الاستسلام بفضل وقوف الجميع معه .

اما عن التحليل النصى المسرحية فهو يقوم على الرمزية والايحاء فللكاتب الحرية فى تشكيل الرمز وتحويره وتطويره بما يتفق مع التطورات والتغييرات التى تمر بها الشخصية التى لا بد أن تتغير

هناك في المسرحية شخصية ترمز إلى السلبية فقط أو الكفاح أو الشرف وإنما تتداخل الرموز وتأخذ ما تشاء لها في الخصائص الإنسانية المتعارضة طالما أن الموقف الدرامي الذي تعيشه الشخصية يحتم ذلك ، فنحن نرى في شخصية رجاء زوجة الدكتور عبد الحميد تردداً في البداية ، ثم قوة في النهاية ، حتى عندما ـ أتخذ الدكتور عبد الحميد قراره بترك الوظيفة « الميرى » ليفتح العيادة كانت رجاء معارضة لهذا الموقف ، لكن عندما أقتنعت باتجاهه وغرضه بعد ذلك وقفت معه بل صارت أشد صلابة في هذا الموقف منه ، عندما إستسلم بعد ذلك لشروط فركوح) . كذلك شخصية السرياقوسي فهي تحمل تناقضات الشخصية المصرية ـ بحيث لا تصير رمزاً كاملاً ـ وأنما هي مزيج من عدة شخصيات ـ لتحمل عبء التطوير الدرامي ـ ولكن الكاتب نجح في صهرها بحيث أصبحت شخصية واحدة لها حضورها الواقعي فرغم أنه غير راض بما يجري في الصحيفة التي يعمل بها فهو يشارك في تحريرها وليس تمرده ضد رئيس تحريرها وأتجاهه إلا كلاما بلا فعل .

سرياقوسي : مستعجل يا عبد الحميد .. أصلي باشتغل مع رئيس تحريرما فيش منه لما يتكلم يبقى زى الحنفية اللي باظت جلدتها .. واحد ممثل هرش في ضهره ، يجري عليه ويقوله: أنت أعظم من أورسون ويلز وزكي رستم ونجيب الريحاني .. أمشي عشان مستعجل .. العقاد في زمانه لو زاره بنساه بعد دقيقتين ، ولو عبد المتجلي بتاع زغزغني يا وله ، شاور له من شباك الترماى .. يِنْزل عنه عدد خاص وممتاز كمان .. التحدى الحضاري جاى في السكة وأحنا مغمضين ،

مش عايزين نشحن عقولنا ونواجهه » . إذا فهو مشارك بطريق غير مباشر فى هذا حتى ولو حاول أن يلقى المسئولية على رئيسه . وعندما يجد أن عبد الحميد قد وصل إلى مرحلة الأنهيار والتردى التى وصلت إليه حالة الوطن لأن الرأى مهم والتنبية والتحذير له دوره الفعال فى قضايا المصير والصحافة التى لا تقوم بهذا الدور لا يحق لها أن تسمى صحافة .

سرياقوسى : ضحكت معاك كتير .. عايز أبكى معاك يا صاحبى .. غطسان يا عبد الحميد .. ومش عايز ترفع إيدك وتزعق لاحسن يسمعوك .. خيرنا لغيرنا ونسف التراب .. ونتفرج .. بياكلوا فى قلبنا وواقفين نبص لهم .. بيفرغونا من جوه وسايبين لنا شكلنا الجميل من غير المحتوى الانسانى .. عشان خاطرهم بقينا ويمبى وكنتاكى وأرث تورز وهابى جو ..وكل الأسامى اللى عنينا ماعادتش تشوف غيرها .. لغاية ما نعمى ونحسس برجلينا على سكة ما تلقاش سكة » .

كما برع الكاتب فى تقديمة لشخصية فركوح ، فقد قدمها بأسلوب ساخر وفكاهى ، فى شخصية جاهلة ومستغلة ولكنها ذكية .. ولا شك أن العنصر الساخر فى مثل هذا الموقف ينبع من مهمة الحلاقة وممارستها الطب . هى شخصية فكاهية قدمها الكاتب لإشاعة روح المرح فى النص وبالتالى لزيادة عمق الدور الذى تقوم به وهو دور أساسى فى النص المسرحى ، ولكن المواقف نفسها تجبر الشخصية على كشف نفسها .. أى أن الكاتب لم يلجأ إلى فرض روح الفكاهة على الموقف الترفيا عن قرائه . ولكن الخطوط الدرامية التى تسبق المواقف

الموقف الترفيا عن قرائه . ولكن الخطوط الدرامية التى تسبق المواقف هى التى تؤدى إلى هذه الملابسات والظروف التى تثير هذا الضحك .
إن المسرح عند محمد كمال محمد يحتاج إلى دراسات أخرى مطولة لكشف جوانب عدة فى بقية المسرحيات . وأعتقد أن هذا الجانب الابداعى عنده لم يأخذ حقه فى النقد والتقييم . وهو جانب لا يقل أهمية عن إبداعه فى القصة والرواية . كما أن نصوصه المسرحية فى حاجة إلى خشبة مسرح ، لتقدم عليها . حتى لا يدعى البعض أنه هناك أزمة فى النصوص الجادة والجماهيرية ، ولعلى أكون ـ بهذه الدراسة قد ألقيت بحجر فى بحيرة النقد الراكدة لمسرح هذا الكاتب الموهوب .

عبدالله هاشم

الأسكندرية فى ٢٨/٢/١٩٩٩

مجلة الثقافة الجديدة – نوفمبر ١٩٩٩

المراجع

١ ـ لعبة الثعالب . مسرحية « الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .
٢ ـ الرقص على الحبال . مسرحية « الناشر العربى ١٩٨٧ .
٣ ـ حكايات الحى القبلى . مسرحية « دار الاشعاع للطباعة ١٩٨٨ .

قرأت لك الحب فى أرض الشوك

أحمد زكى عبد الحليم

مجلة حواء

كتب الدكتور طه حسين عن « المعذبون فى الأرض » . وكتب عبد الرحمن الشرقاوى عن « الأرض » . وكتب الدكتور يوسف إدريس عن « الحرام » فى مجتمع القرية .. لكن الكاتب المتألق « محمد كمال محمد » يكتب رائعة جديدة تضاف الى هذا الرصيد تحت عنوان « الحب فى

أرض الشـوك » .. وارض الشـوك هي تلك الأرض الجـرداء الى حـاول الملك ان يضمها الى رصيده المنهوب من عرق الشعب . فلما فشلت الجهود في ان تحيلها الى بقعة خضراء ، وزعتها الحكومة على المعدمين في مهرجان حضره الملك وتحدثت عنه الصحف ، وبدأت منذ ذلك اليوم حياة جديدة فوق هذه الأرض ، كان على الانسان فيها ان يتحدى الطبيعة والظروف ورجال السلطة واستغلال الانتهازيين .

ويبدو واضحا ان الكاتب محمد كمال محمد قد عاش هذه الملحمة بكل نبضها وبكل أهوالها ، وان ما حدث في هذه الأرض ظل محفوراً في أعماق الذاكرة، بل وفي أعماق الضمير ، ولذلك بدت سطوره مثل الشعر المنثور ، وبدا وكأنه ينتقل من أفواه الناس ما تجيش به اعماقهم من حب وكراهية ، من خوف وبحث عن الامان ، من أمل واحقاد ، من غضب وثورة مكبوتة .

ولان الحب قد نبت فوق أرض الشوك ، فقد كان حبا داميا منذ البداية حتى النهاية . وظل حبا غريبا ومطاردا بالخوف والحاجة والثأر ، حتى لقد ضاقت « ميادة » رمز هذا الحب بأرض الشوك ، فهربت منها . لكن هروبها لم يحل المشكلة وانما اضاف اليها مزيدا من المتاعب والاحزان .

وقد اختار الكاتب ان يضم إلى دفتي كتابه بعض القصص القصيرة التي تتناول حياة الانسان في هذه المنطقة الممتدة ما بين دمياط ورأس البر ، والتي تضم القرى الصغيرة بما فيها من غرائز بشرية تتقاتل وتتصارع ، ويأخذ بعضها بخناق الأمل في قلوب الاخرين .. القلوب الطيبة والبريئة والصابرة . وهو في هذه الملحمة الانسانية يتفوق على نفسه ، ويطاول بقامته كبار كتاب القصة في مصر . ولقد أصبح واجبا علينا أن نعطي هذا الكاتب حقه وقدره ، فليس عيبه أنه

يمشي بين الناس هونا ، واذا تجاهله النقاد قال سلاما ! ..

نزيف الشمس

أحمد زكي عبد الحليم

مجلة حواء

عادة نحن نستمد من الشمس ضياء وحرارة ودفئا ولكن غير العادي هو ان تنزف الشمس ، وأن يكون ما تلقي به بين أيدينا هو نزيف الدماء . ويحدث هذا النزيف عندما يقع حادث جلل نتصور معه أن القيامة قد قامت . وهذا ما كان عندما مضى الاخ الذي كان هو الأب والأم ، وكان هو الحياة وقشة الامل التي يتعلق بها .. « انفخ الهواء .. لم يعد لي دور .. هل أعوم في كل مياه » ، ثم انتهى كل شئ ، ونزل الى باطن الأرض .. الانسان ، والحل ، والامل ، وآخر رمق من الحياة .

هذه قصة « نزيف الشمس » التي تحمل اسم المجموعة القصصية الجديدة للكاتب « محمد كمال محمد » ، والتي تضم سبع عشرة قصة ، يحاول من خلالها أن يتناول الحياة في جرعة سريعة ولكنها ذات معان كثيفة ، وكأنه قد أوتي القدرة على أن يضع حياة الناس في برشامة صغيرة ، فإذا بحثت في مكوناتها وجدت فيها كل أسرار الحياة من خلال كلمات مركزة ودقيقة .. فهذه قصة « الذين يولدون » تجمل لنا سر الحياة في أن بعض الناس يولدون وفي أفواههم ملاعق من ذهب ، وبعضهم الاخر يشقى ويتعب ويموت عرقا ، دون أن يحصّد شيئا .. وقصة « الفستان » هي قصة المرأة التي تجري وراء

المظاهر ، فاذا بها تفرط فى نفسها بحثا عن حلمها فى فستان جديد .. وقصة « البكاء » على النقيض هى قصة الزوجة الصابرة التى تكافح من أجل حياتها وحياة طفلها ، بعد أن استلقى زوجها على سرير المصدورين فى مستشفى العباسية .. وقصة « ثقوب معتمة » هى قصة الزحام فى حياتنا ، الذى تجعلنا نرى الشارع ، ونشم أنفاس الحياة من خلال ثقوب معتمة .

وتبقى فى رأيى أجمل وأروع قصص هذه المجموعة وهى قصة «جذور الشجرة » فهى حكاية المرأة فى البيت المصرى .. المرأة الزوجة، والمرأة الام ، والمرأة المدبرة .. أنها صابرة ، وهى أيضا متسامحة ، وهى كذلك مضحية .. لقد اصابتها الحروق فى يدها ، فاكتفت بأن تضع عليها ضمادة . لأن البيت ليس به مرهم ، والاولاد مشغولون بلعبهم ، والحياة تلهب ظهرها بسياط المطالب المتعددة . فلابد أن تعد الطعام ، ولا بد أن تغسل الثياب ، ولابد أن تكوى ملابس المدرسة لابنتها ، ولابد أن تجهز الشطائر لتضعها فى حقائب المدرسة .. » ثم عندما خلا البيت ، تطلعت الى الاطباق التى تملا الحوض فى انتظار غسلها » ! .. وفى المساء عندما شكا زوجها من أحد جنبيه ، انزعجت . وفى نهاية الليل «راحت تتسمع انفاسه لتطمئن نفسها انه سينام جيدا كما تود ، وانه بخير » .

بهذه اللغة الراقية والرقيقة والبسيطة ، يتابع الكاتب المتميز

قصاص أغفله النقاد

دكتور سيد حامد النساج

جريدة الأهرام

الأستاذ محمد كمال محمد ، واحد من جيل الوسط . هذا الجيل الذى لم يأخذ حقه من الدراسة بعد . وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينيات . وبرغم ما كان يقابل به من تجاهل بعض النقاد ، فإنه ما يزال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية ، باصرار وعناد فائقين . دون استناد إلى شلة . أو ارتباط بحزب . أو استغلال لوظيفة . أو انتماء إلى صحيفة . أو احتضان ناشر له . أو اعتماد على ناقد خصوص . ومع ذلك فانه تمكن من اصدار ثمانى مؤلفات قصصية .

وبعد أكثر من عشر سنوات ، تأتى هذه المجموعة (الأعمى والذئب) ، لتؤكد :**أولا**، أنه لم يكن صامتا ، وإنما كان يكتب هنا أو هناك. والدليل على ذلك أنها تضم قصصا نشرت فى ١٩٦٧ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٧٩ . **ثانيا**، حرصه على أن يخطو خطوات متقدمة إلى الأمام. ولا شك أن قارئ هذه المجموعة سوف يقف طويلا أمام قصص : الليل يافاطمة ، الأعمى والذئب ، حكايات عن طاووس العصر ، اختناق، نراع تحت الرأس ، الأكفان فى القاع .

ففى هذه القصص - على نحو خاص - تجد تطورا ملحوظا فى الشكل الفنى ، وفى الرواية الواقعية التى كانت سمة الكاتب فى كتابته القصصية السابقة . فلم يعد يكتفى بتصوير الواقع من زاوية انسانية ، بل تعدى ذلك إلى صبغه بصبغة رمزية موحية . فالأعمى الأعزل الذى لا يملك ثروة ولا سلطة ، يهب مزعورا فى لحظة معينة ، لينتقم من الذئب الذى اغتصب أبنته العذراء وهى فى الملجأ . والغريب أن هذا المغتصب

الملعون يساعد الفتاة على الهرب ، لتعمل خادمة عند أحد أقاربه المعارين إلى بلد عربى . التفتيت مادى ومعنوى واجتماعى ووطنى وإنسانى .

فالأعمى هنا رمز لمعنى أكبر ولشىء أعظم . وكذا الفتاه الفقيرة ابنته . وبالمثل ذلك الموظف الذى خان الأمانة العامة فى الملجأ . وقد تمكن الأعمى من الاخذ بثاره بطريقة مذهلة . وفى ظرف بالغ التعقيد ، مهدت له عوامل نفسية داخلية ، وخارجية ، وإنسانية ، ومادية . وكانت النهاية طبيعية . لا افتعال فيها . وقد وفق الكاتب فى تكثيف مشاعر الأمى الأب ، والفتاة المغتصبة التى لا حول ولا قوة ، والأخ الصغير ، والذئب اللاإنسانى . وذلك فى بناء فنى فكم، وحوار مضغوط . ولغة مدببة .

ويصل الأمر بالإنسان المدمر من الداخل ، الممزق نفسيا ، نتيجة ظروف خارجية ، الى حد تدمير الآخرين فى قصة (الليل يا فاطمة) . وهو عندئذ - لا يفرق بين الأسوياء وبين غيرهم . بل إن تمزقه يدفعه إلى أن يقسو على من هم أضعف ، فيتضاعف دماره هو أيضا . وهذا هو ما تجسده شخصية « بهلول ركة » . إذ بلغ من حذق الكاتب فى تصوير بلاهة الإنسن المدمر حدا جعله أقرب إلى الكلاب فى كل شئ بل أنه عقد بينه وبينها علاقة شبه انسانيه أدت إلى مودة لا تتوفر بين البشر العاقلين . لقد اغتصبت انسانية الإنسان هنا بمثل ما اغتصبت الفتاة هناك . وإذا كانت الفتاة قد هربت - بشكل أو بآخر - فإنه « بهلول ركة » قد هرب من عالم الإنسان الى عالم الكلاب . لكن الفتاة وجدت من ينتقم لها ويثأر لشرفها . أما « بهلول ركة » فإن احدا لا يتعاطف معه إلا الكلاب !

وينوع الكاتب فى طريقة السرد القصصى ، وتقديم الحدث ، من اكثر من زاوية ، فى قصة (حكايت عن طاووس العصر) ، حيث تسقط القوة الغاشمة ، وتنهار السلطة المستبدة . ويهوى طاووس العصر من علياته . ولو أن هذا المعنى قد قيل بشكل تقليدى ، لما كان ثمة جديد ، إذا الجديد حقا هو القالب الذى صب فيه الكاتب فكرته . فقد شاء للأطراف التى يهمها « الحدث » بالدرجة الأولى أن تشترك فى صياغته . معاطى يتكلم - عرفان يعلن لنفسه - وفى ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه - كراوية الأسطورجى يقول - وحتى لا يصبح الحدث مبتور الصلة بالمجتمع ، فإن الكاتب كان حريصا على أن يحدد موقفه ووجهة نظره : عيون فى أحياء المدينة - الناس يحكمون -

وتبلغ قصة « اختناق » درجة عالية من الجودة والإحكام الفنى . تكثيف وتركيز شديدان على مشاعر طفله - خادمة ، تركها سيدها فى سيارته ، وأغلق الأبواب والنوافذ . وهى فى السيارة تتلفت يمنه ويسرة ، باحثه عن منفذ تتسرب منه نسمه هواء باردة . وكأنها فى سجن كبير والمارة حولها ، والأشياء . ولا أحد يدرى بها . والأمل فى استنشاق الهواء ، تعبير عن رغبة كامنة فى الحرية ، وفى الخلاص ، وفى الخروج من الأسر الإجتماعى .

ويأتى رجل لا تعرفه ، ليفتح باب السيارة ، ويركب ، وهى فى ذهول . وما إن يفتح النافذة . حتى تشم الطفلة شيئا من الهواء . فتسترخى لتنام .

وهى قصة قصيرة بكل المقاييس الفنية . لا تجد أية تفصيلات ، ولا زيادات ، ولا كلمة بعيدة عن المجرى الشعورى والوجدانى ، لكن كل العناصر وظفت لخدمة الهدف الأساسى من القصة . وهى سمات تتسم بها معظم القصص التى أشرنا إليها .

العشق فى وجه الموت

أحمد زكى عبد الحليم

مجلة حواء

« العشق فى وجه الموت » هى القصة الطويلة الوحيدة بين ثلاث عشرة قصة قصيرة تضمها هذه المجموعة للكاتب المبدع والمخضرم « محمد كمال محمد » . ولا اعتقد ان الكاتب قد اختارها لتحمل عنوان هذه المجموعة لهذا السبب وحده ، وهى انها اطول قصص المجموعة ، بل لسبب آخر أكثر أهمية وهو أنها أعمق القصص ، وأكثرها تعبيرا عن مواقف الكاتب من أشياء كثيرة فى الحياة ابتداء من لافتات الزعامات السياسية فى الزمن الماضى وانتهاء بجنون الكرة الذى يأكل أعصاب الناس ، وأحيانا يأكل حياتهم كما حدث مع « يسران » احد ابطال القصة .

يقول الكاتب : حقنت العقول بالجرثومة لتلهينا عن واقعنا . نصبنا للكرة موازين واقمناها قضية مصير تسقط من أجلها موتى ! ..

وفى السياسة ، يقول الكاتب : العقل حماقة والقلب جنون .. « نوال » تفهم أشياء كثيرة .. تتكلم نوال عن اللحم الفاسد والأطعمة المسمومة ، ومتاجرة نواب الشعب بالمخدرات . وأقول هم أبطال عصرنا نطل عليهم ، وكنا نطل على الافغانى والنديم ومحمد عبده واحمد حسين ، وأقول لها . جيل الثلاث هزا ثم نحن والنتاج حصاد الهشيم .

ويستغل المؤلف شخصية البطل باعتبارها مصدرا صحفيا ليطل على أشياء كثيرة فى حياتنا اليوم .. البيت الذى يضم أكثر من اسرة فى أزمة المساكن ، وتطل مع الزحام ظلال الشك والريبة ، وبخاصة من جانب من ودع الشباب وهو يرى تدفق الشباب فى عروق غيره . الزوجة

على أشياء كثيرة فى حياتنا اليوم .. البيت الذى يضم أكثر من اسرة فى أزمة المساكن ، وتطل مع الزحام ظلال الشك والريبة ، وبخاصة من جانب من ودع الشباب وهو يرى تدفق الشباب فى عروق غيره . الزوجة التى تترك زوجها من أجل المال فتغترب وتتصور أن يعيش زوجها فى انتظارها صابرا وفيا مخلصا ، البنات اللاتى يعشن إنبهار عصر الانفتاح ، فيقعن فى الشرك ويكون الضياع ، ثم هذا البناء الانسانى والدرامى الذى يحمله ببراعة كاتبنا من خيط البداية حتى النهاية ، هذا البناء الذى يتمثل فى صراع الحب الذى يمكن ان يقود الى القتل ، حيث يشارك البطل فى جريمة قتل مشاركة سلبية بامتناعه عن حقن المريض او احضار الطبيب ، ثم يكتشف أنه قد أضاع كل شئ بهذا التصرف وان الحب الذى كان يدافع عنه ، ضاع من بين يديه لهذا الموقف بالذات .. وهذه هى السطور الأخيرة تحمل المشهد الأخير : نوال تبتعد .. جئتها مرهقا بالسنوات .. جائع القلب .. اعشق واحلم .. ظامئا لشربة من عذب الماء .. وليس لى الآن الا بحار الملح غائرة القاع .. اشرب موجها .. اشرق .. اغرق !

التاريخ الشخصى وتاريخ الوطن

قراءة فى رواية الهشيم لمحمد كمال محمد

د . رمضان بسطاويسى محمد

بعد رحلة من العطاء الأدبى المتواصل يقدم لنا الكاتب محمد كمال محمد هذه الرواية الجديدة التى تبين أنه مازال قادرا على تقديم رؤية جديدة للحياة من منظور جديد ، فلقد سبق له أن قدم لنا أعمالا قصصية تجسد التاريخ الاجتماعى والسياسى لمصر من زوايا عديدة

تجعل له خصوصية فريدة فلقد كان يحرص على التقاط الأبعاد العميقة من المشهد القصصي الذى يقدمه ، ويقدم لنا أيضا الرواية التى تجسد تاريخ قناة السويس ، تلك القناة التى تجسد مسيرة الشعب المصرى فى حقبة هامة تاريخية وانفتاحه على العالم ، ولا يمكن فى هذه الكلمة أن نقدم تحليلا لأعمال محمد كمال محمد ، وإنما سنكتفى بالحديث عن هذه الرواية الجديدة التى يقدمها وهى رواية « الهشيم » وهى رواية لها طابع خاص فى الرؤية الجمالية التى تطرحها وفى الطريقة التى يقدم بها العالم .

ففى هذه الرواية رواية تقترب من فن السيرة الذاتية لأن الكاتب يستخدم ضمير المتكلم ، وفيه محاولة لاستبصار الذات لتاريخها فالذات لا تكتب تاريخها الخاص بقدر ما تحاول فهم تاريخها الخاص والتقاط السمات الجوهرية للذات والهوية والتى تشكل ملامحها وملامح المكان الذى تنتمى إليه ، والشخصيات التى تسكن الوجدان التى فتحت لها أبواب الحياة والتعرف على تفاصيل الطرق المختلفة اليومية .

يقدم الكاتب اقدم تجربة إنسانية لطفل يسرد سنوات التكوين الأولى لحياته ، (ولهذا تبدأ الرواية بالعبارة التالية : « فى السادسة كنت ، عندما انتقلت من المدينة التى تعيش فيها أمى وجدتى ،، لأقيم مع أبى فى قريته .. ليلحقنى بمدرسة تحفيظ القرآن » وتنتهى الرواية وهذا الراوى (الطفل) يعد نفسه للالتحاق بمعهد الزقازيق الثانوى) ، فهى ترصد تطور وعى طفل من السادسة حتى فرغ من دراسته الابتدائية ، وهذا يشكل مهمة أدبية صعبة نجح الكاتب فى إنجازها بشكل فيه قدرة أدبية جمالية على استحضار هذا العالم وتقديم المنطق الداخلى لتفكير الطفل بشكل جمالى يضاف إلى تجاربة الأدبية التى تهتم بكشف أغوار

ولعل الكاتب بذلك يبين لنا أن الطبيعة الإنسانية هي صفحة بيضاء تكتب فيها مؤثرات البيئة والأحداث التي تمر على الشخص ، وقد لجأ الكاتب إلى الزمان الحاضر في صياغة الرواية ، فنعيش مع الراوي ما يراه و ننفعل معه فيما يراه من أحداث لطفل يعيش مع زوجة أبيه في بيئة قاسية وفقيرة من شروط الحياة ، وبجانب هذا الحضور للراوي الطفل نجد حضورا جماليا لكل الشخصيات التي مرت بحياة الصبي لا سيما أخيه من أبيه رفاعة الذي يمكن اعتباره الشخصية المحورية التي اهتم الكاتب بتقديم تفاصيل حياتها وقراءتها بشكل جمالي لأنها شخصية تقابل الراوي ، لأنها شخصية جمالية خصبة فيها محبة الحياة والجسارة التي تتطلبها الحياة لاكتشاف أعماقها الدفينة ، وكانت أكثر الشخصيات الى تفاعل معها الرواي ، وفتحت طرقا كثيرة أمامه ، وشكل وجوده درعا من الحماية له من أقرانه وما يتعرض له من أذى من الصحاب .

والنص يمضي في سلاسة وعفوية ، وهو أشبه ما يكون بالموسيقى الهادئة التي تسف لنا تتفتح برعما للحياة ، وهي سمة تميز معظم كتابات محمد كمال محمد وهي أن النص لديه يكون له إيقاعا خاصا يهيمن على النص ، ويجعل الأحداث تنساب بيسر وسهولة ، ويبتعد الكاتب عن تناثر النص ، وإنما نشعر معه أننا أمام وحدة متكاملة ، ويظهر هذا في جل نصوص الكاتب .

الرواية تنتقل لنا جماليات المكان على نحو معاش ، فهو لا يقدم المكان كصورة وإنما كما ينطبع في وجدان الشخصية التي قدمها الكاتب ، وهذه سمة تميز الكاتب عن غيره من الكتاب لأنه ينقل المكان من خلال مفهوم فينومينولوجي ، بمعني أنه المكان من خبرة شخصية

مرتبطة بشخص يعيش حالة معينة وقد يغير إحساسه بالمكان إذا تغيرت الخبرات المرتبطة به ، ولهذا فهو لا يحتفي بالمكان في ذاته ، ولكن من خلال الشخصية التى يقدمها ، واستطاع الكاتب فى هذا العمل الأدبى الجميل أن يعيد بناء هذا العالم الداخلى للصبى من خلال منطق التتابع الزمنى ، وأضفى على عالم الرواية طابعا شعريا ، والمقصود بالشعرية هنا ليس ذلك النوع الأدبى الذى نسميه الشعر ولكن حالة الشعرية بما تمثله من نفاذ لجوهر الموجودات والتعبير عن دواخل النفس الأصلية بصدق وبدون إدعاء ، وهذه الشعرية تتمثل فى المواقف الدقيقة التى يعيشها الصبى مع زوجة الأب التى تتميز بالقسوة ومواقف الحنو من الأب وأخيه من أبيه « رفاعة » والرواية فى سماتها تلك تخالف كثير من الروايات السائدة ، وتقدم خصوصية فريدة لمشاعر الطفولة وتنقلها فى كلمات بسيطة وعميقة فى آن واحد ، ولهذا فإن جدة هذا العمل تاكمن فى هذه التقنية التى اختارها الكاتب لينقل لنا تجربة عالم لا تنقل للقارئ الطفولة فى ذلك الزمن الى كانت فيه مصادر الحياة شحيحة فى كثير من قرى مصر ، ولم يقسم الكاتب روايته إلى فصول وإنما على التقطيع السينمائى الذى يتيح له الانتقال من مشهد إلى آخر بحرية تتيحها هذه الحالة الوجدانية التى تسيطر على الصبى وتجعله ينقل لنا هذه التجارب بكل ما فيها من أسى وألم ، يقدم لنا الكاتب في الرواية شخصيات عديدة بشكل لا يخل بتقديم صورة الحياة اليومية و التفاصيل الداخلية لهذه الشخصيات مثل :

- الأم
- الصبى
- الأب

- رفاعة

- زوجه الأب

- التفاصيل الحية للريف ويتمثل هذا فى استخدام الألفاظ المتداولة هناك فى تسمية الأدوات والمشاهد ، وتسمية جامع أعقاب السجاير ، وغيرها من المفردات الحية ، التى يجعل من الرواية أيضا مرجعا أنثروبولوجيا لعادات الريف والمراكز القريبة من المدن ، وهذا الحرص الذى قدمه الكاتب نحو اللغة الخاصة لهذه العوالم هو حرص الطفل على اكتشاف العالم وتسمية ما فيه من أشياء ، فالأشياء لا تبدو معروفة للصبى إلا حين يتم تسميتها ، والحقيقة إن الرواية لا يقف الأمر عند احتفائها بالبشر وإنما بالحيوانات أيضا ، ولا يمكن لقارئ الرواية إن ينسى مشهد سرقة الحمار حين تركة الأب ليحرسه فى المدينة لقضاء عمل ما ، فيتركه الصبى ولا يجداه إلا بعد مشقه .

والسؤال الذى يمكن أن يلح على القارئ وهو يطالع هذا العمل للكاتب محمد كمال محمد وهو لماذا يقدم هذا العمل الأدبى فى ذلك الوقت ، وهو فى هذه المرحلة الأدبية التى يكاد يكتمل عطاؤها ؟ ، والإجابة على ذلك بسيطة ذلك أن الكتابة تاريخ الذات فى صورة طفل هى محاولة لاستعادة الهوية المفتقدة للذات الآن ، والتى جعلت البعض يلجأ لاستيراد هوية خارجية جاهزة وتظهر فى الكتابات الأدبية بشكل واضح فى افتعال التجربة وتقديم عوالم غريبة عن تجربة الكتابة الأدبية العربية ، التى هى فى الأصل محاولة لإضاءة الوجود الإنسانى فى تلك البقعة من العالم ، وكأن هذه الرواية مثل روايته عن قناة السويس هى صيغة نضالية ضد المتاهة التى يغوص فيها الوطن والإنسان بعد التحولات الى غيرت من ملامح أشياء كثيرة ، وطمست معالم الوطن

الذى نحبه جميعا ، ولهذا تبدو هذه الرواية وكأنها لوحة تشكيلية يريد أن يخلدها الكاتب عن طريق عملية الكتابة لنرى فيها أنفسنا بصمت وألم ، ولهذا نلاحظ أن الكاتب حرص فى روايته على نقل مشاعر الطفل وتفتح حواسه ووجدانه على العالم فى قريته دون أن يهتم بتحديد ملامح هذا الطفل ومساراته الداخلية وإنما يلتقط الصور والحوارات التى يتلقاها عقله ووجدانه وإحساسه ، ولهذا فإن الحضور القوى للصور وليس للشخصية التى يقدمها القاص ، وفى الرواية يدخلنا الكاتب إلى قلب العالم الذى يريد تقديمه مباشرة دون أن يقع فى تمهيدات لوصف العالم أو تقديمه .

وفى هذه الرواية يتم التوحيد بين تاريخ الذات وتاريخ الوطن على نحو ما يبين لنا أن صور الوطن والهوية ليست واحدة وإنما متعددة بتعدد تجاربنا وأن البشر يمكن أن يضيفوا إلى هوية وطنهم من خلال تجربتهم فى الحياة اليومية التى صورة من صور الاستجابة مع الواقع وقضاياه و قد تكون هذه الاستجابات من الإبداع الذى يفتح أمامنا آفاق جديدة لم نعرفها من قبل ، أو تكون لها القدرة التفسيرية على فهم التحولات الى حدثت للمصريين بعد التغيرات العنيفة التى ألمت بنا بعد الأحداث العاصفة التى عاشها العالم كله .

والهوية ليست معطى ثابت ، أو مفهوم مطلق ومجرد ، وإنما الهوية صورة حية متغيرة تجسد علاقتنا ، وتجسد الطرق التى نتعامل بها مع الآخرين ، وتبين نظرتنا لأنفسنا ، فهذا الأب تعكس تصرفاته مفهوما للحياة ينقل إلى ابنه عبر ممارسات وتفاصيل عديدة ، ولهذا تكتسب هذه الرواية أهميتها من الشغف بالتفاصيل الصغيرة التى تشكل تاريخنا اليومى ، وهذا الاهتمام بالتفاصيل يدل على استيعاب

الكاتب لتطور الرواية المعاصرة التى تهتم بإبراز التفاصيل الدقيقة ويشكل هذا أحد ملامحها الرئيسية ، وهذا النص للكاتب محمد كمال محمد يمثل تجربة جديدة بالنسبة لمساره الأدبى ، وأعتقد أنه يفتح له عالما خصبا نطل عليه من خلال لغته القصصية القادرة على نقل مواقف شديدة الرهافة ، وتجعله يقبض على تفاصيل يصعب الإمساك بها

* نشرت بجريدة المساء فى ٢١ اكتوبر ٢٠٠٢ *

* * *

موهبة تأخر تألقها

الناقد الدكتور صلاح فضل .. الكاتب محمد كمال محمد

كتب ـ مجدى العفيفى :

اذا كان البعض يأخذ على الصفحات الأدبية فى الصحف اليومية لا تهتم بنشر الابداع الفنى وتناوله بالنقد والتحليل قدر اهتمامها بمناقشة قضايا الادب والثقافة ، فانه مع تسليمنا بان غيبه النقد والنقادهى أهم الظواهر السلبية فى حياتنا الثقافية ، فاننا نستجيب لمثل هذه الاراء ، واعتقادا منا بأن الجيل الجديد هو أولى بالرعاية والتتبع النقدى المخلص فقد عرضنا على الناقد الدكتور « صلاح فضل » بعض نماذج من انتاج الأديب القصاص « محمد كمال محمد »

ومحمد كمال محمد . بدا كتابة القصة القصيرة والرواية ، بروايته أيام من العمر ، ثم « الحياة امرأة » ، و « الايام الضائعة » ، «أرواح وأجساد » ، « الوادى الأخضر » ، « والأجنحة السوداء » .

وهذه هى رؤية الدكتور « صلاح فضل » لقيمة الأديب محمد كمال محمد الفنية كممثل للجيل الثالث من كتاب الرواية المصرية والذي يكتب في صمت .

اختار القصاص محمد كمال محمد في « حكايات عن طاووس العصر » - أسلوب القص من داخل الشخصيات ، في لقطات محكمة مكثفة ، لكنه آثر أن ينتقل بين عدة شخصيات .

والشخصية الرئيسية في هذه القصة هي « عرفان » المخبر الذي فصل من الخدمة لتورطه في جريمة تعذيب أفضى الى الموت ، وهو «يعلن لنفسه » - حسب العنوان الجانبي الذي وضعه الكاتب - انه (سقطت هيبتي ، فلم أعد نفس الرجل . لا أقدر على العودة الى قريتي ، فكيف أقيم بين أهلي وناسي الذين هجرتهم وتنكرت لقرابتهم حين جرى في يدي الكسب الحرام وصرت المخبر الذي يطل عليهم من قمة السلطة والتعالي) و (خدمت الضابط لأضمن رفقه المصيف ، « لأنهب» من فنادقه « عيانا جهارا » .. أسلط النظرات القاسية « العدوانية » على مخلوقات الله الآمنين) ولا شك أن الكاتب عنده من الذكاء الفنى وقوة الخيال ما يجعله يدرك أن هذه الطريقة في وصف الأحداث لا يمكن أن تصدر عن عرفان نفسه ، لان الانسان قدير دائما على تبرير اعماله ، وجدير بتسميتها بأسماء أخرى لا تدينه وإذا اعترف كان لكلماته مذاق آخر وحرارة مختلفة . فضمير المتكلم هنا قد فقد موقعه الملائم وينبغى له أن يترك المجال للراوى ، خاصة انه لا يمكن ان يقصد الى تبرير أو تخفيف ، فاختيار هذه الوسيلة الفنية في قص حالة المخبر اختيار اذا تحركتهائدة « لوى بهلول ركة خلفها رقبته النافرة « العروق وجحظت في وجهه عينان بلهاوان وارتعش جلد بلعومة المشلول وبرز لسانه الناشف من فمه ، وراح يئن ويلهث » ولا يقدم المؤلف شخصياته طبقا للتسلسل الزمنى العادى ، بل يختار لحظة متميزة يركز فيها في فمه بالقوة بعد معركة ضارية محمومة ، ثم يتركه ليواجه مصيره ، وينجح مؤلفنا هذه

المرة فى تصوير شخصيته من الداخل - ربما لان مشكلة الغيرة التى تتمثل له دائما فى شكل الثعابين - فله قصة أخرى نشرت مسلسلة فى المساء بعنوان عش الثعابين - أكثر استثارة .

جريدة الأخبار

• كلام فى الأدب

• مأمون غريب

مجلة آخر ساعة

صاحب "الأعمى والذئب" :

النقاد يغمضون عيونهم عن الكثير من إنتاجنا الأدبى :

محمد كمال محمد .. أديب قصاص .. من يقرأ له أعماله الابداعية التى وصلت الى عشرة كتب بين رواية وقصة قصيرة .. يشعر أنه أمام فنان موهوب بالفعل .. رغم ظلم النقاد له .. فرغم أعماله الكثيرة المتعددة .. ورغم ان ابداعاته الفنية نشرتها له الصحف والمجلات المصرية والعربية .. الا أنه لم يحظ الى الآن باهتمام النقد .. ربما لغيبة النقد نفسه بين الحجرات الاكاديمية .. ولكن أعماله ستعيش بلا شك . رغم تجاهل النقاد .. لان العمل الجيد يفرض نفسه مهما كانت اشواك الطريق .

وهذه محاولة للقرب من افكار المؤلف من خلال حوار معه .. يضع النقط فوق الحروف .. ويعبر بصدق وصراحة عن هموم فنان يحاول أن يعبر عما يجيش فى نفسه من افكار ومشاعر . وآمال وآلام .. ولعل هذه المشاعر الذى عبر عنها أديبا تعبر عن هموم جيل كامل من أدبائنا الذين يحاولون البحث عن طريق .. وسط علامات استفهام كثيرة غامضة تعشش على حياتنا الادبية والفنية .

* كيف بدات الكتابة القصصية .. ماهى أشواك الطريق ؟

ـ كان همي الاوحد أن اقرأ واقرأ .. وأعيش في قلب الحياة بنبضها وكل أبعادها .. لاتثقف مطالعة ومعايشة .. ولأضع قدمي على الطريق .. وعندما كتبت ، في الثامنة عشرة ، أولى محاولاتي بصحف ومجلات المنصورة ـ الموطن والاقامة حينها ـ كانت قصصي تحمل هموم انسان العصر وأحزانه .. حتى أن « العقاد » أبدى اعجابه وقتها لصاحب جريدة « النهار » الاقليمية ، الذى كان من رواد ندوته ، باحدى قصصي المنشورة بالجريدة . عندما لفت نظره أنى أصغر كاتب بها ! .. أما أشواك الطريق فكثيرة واخزة .. لكنها تغنيني بالتجربة الحياتية وتمدني بالمخصبات لترتفع قامتي ! .. ودائما ـ باصرار ـ أرتفع فوقها وأتجاوزها !

• هل أخذ النقد بيدك .. أو شعرت بدور النقد في حياتك ؟

ـ النقاد من سنوات يتدثرون بأردية الصمت والتجاهل بل حتى اللامبالاة بما تمتلئ به الحياة الأدبية من أعمال يفرض مستواها الالتفات اليه ! .. لكن النقاد يغمضون العين عنها ، كانما المطلوب أن تنبئ عن نفسها دون تدخل منهم .. ان ما قدمته من أعمال ـ قيمة وحجما ـ يستحق من النقاد أكثر من نظرة ! .. وان كان البعض منهم في الفترة الاخيرة قدم ـ بأمانة وصدق ـ رؤيته النقدية لاعمالى التى صدرت في العام قبل الماضي ..

• رشحت لجائزة الدولة التشجيعية في العام الماضي عن مجموعتك القصصية « الاعمى والذئب » فماذا حدث ؟

ـ كنت خارج مصر وقت ترشيحي للجائزة فلم يتح لى المتابعة .. وكتب لى الاصدقاء عن هذا الترشيح .. ووقوف كبار الكتاب النزهاء ـ بقوة ـ وحماس ـ الى جانبي .. لكن بعض أعضاء اللجنة استطاعوا ـ

لسبب لا أدريه ـ أن يلعبوا دورهم .. وحجبت عنى الجائزة ! .. ألا أنى أنظر وأرقب هذا العام !

● هل هناك جسور بين الادباء ؟

– بغير الحب والتجرد والانتماء يستحيل أن تمتد الجسور بين الأدباء .. ولعل المهزلة أو المأساة أن أحدا منا لا يقرأ الآخر ! .. فضلا عن الآفة الكبرى فى محيطنا .. أعنى « الاناء » البغضية .. ومحاولة هدم الآخرين . ليرتفع فوق الانقاض التافهون والادعياء .. وحجب أوانكار الابداع الحقيقى لتقوم مكانه الغثاثات والكتابات الرخيصة .. والقاء الاحجار فى طريق المبدعين والاصلاء .. وأيضا التشبث الممقوت للاحتفاظ ـ باطلا ـ بلقب « الكاتب الكبير » و « أديب مصر » ونحو ذلك من الالقاب .. ولتحترق روما !

● ماذا تريد من الحياة الثقافية فى مصر ؟

ـ فى حياتنا الراهنة يضطرب قاع المجتمع المصرى بتر ديات أخلاقية مبعثها التخبطات الاقتصادية وضباب الرؤية وغياب الدور الاعلامى .. رغم قشرة اللامبالاة التى يتسم بها الجيل ، لافتقاره الى الصلات التى تربطه بواقعه .. والسمة الغالبة لانتاجنا الأدبى اليوم هى السطحية والخفة فى طرح قضايا الانسان المصرى والواقع المعاش الذى يئن تحت وطأته .. والغريب أن تحتجز مساحات جاهزة فقط بصورة دورية لنشر انتاج أديب واحدا أو اثنين .. أطول مدة متحدية حق الكتاب الآخرين الواقفين ـ ربما لسنوات ـ فى صفوف الانتظار ! .. وما أريد هو خلق مناخ حقيقى للنشاطات الابداعية فى الأدب والفن .. وافساح المجال ليأخذ العمل الجاد ـ دون النظر الى اسم صاحبه ـ موقعه على الخريطة الادبية .. وأن تتوحد الاقلام لاحياء الوجدان

المصرى ليعود من غيبته الانسان المصرى ، الذى يعيش الآن معزولا غارقا فى اغترابه عن ماضيه وحاضره .. وان تختفى نغمة « الأنا » .. !

• بماذا تحلم ؟

- أن أسرق الشمس لعاشق الحرية .. أضعها فى يديه .. حتى لا تطفأ !

محمد كمال محمد

مقدمة
ثروت أباظة

تضطرب القصة القصيرة اليوم بين القصة التقليدية والقصة الحديثة ونستطيع أن نقول فى أطمئنان أن هناك صراعا آخر بين القصة المفهومة سواء فى ذلك كانت تقليدية أم حديثه - وبين القصة غير المفهومه والتى يريد أصحابها أن يرسلوا شعوراً معينا إلى القارىء عبر قصتهم فيصلوا - ونادرا ما يفعلون - الى هذه النتيجة أو هم - وهذا هو الغالب - يفشلون فى أن يصلوا الى قارئهم بشىء ويظل القارىء حائرا أمام عملهم لا يدرى ماذا يفعل أو يقول . وقد سألت بعض من يدافع عن هذه الفئة من الكتاب كيف لي أن احكم على كتابه باللغة الصينيه وانا لا أعرف الصينية فقال ببساطه هات مترجما . ويبدو أنه لم يكن يقول هذا الكلام فى محاولة لأنهاء المناقشه وانما كان مؤمنا به إيمانا حقيقيا والأجابة من الهزال والتفاهة بحيث لا تحتاج الى نقاش وحين تصل الاجابات الى هذا المستوى فهي تحمل فى ذاتها دليل ضعف حجتها . وفى سياق هذا الضعف من الحجة راحت فئة من الشباب ترمى الأجيال السابقة لها أنها تحاول أن تلغيها وانها تقف دونها حجر عثرة وهذا ظن عجيب فإن كل جيل لا يشعر بحقيقة وجوده الا حين يجد جيلا بعده

بسير فى الطريق . والصراع بين الأجيال ليس جديدا فى الحياة الأدبية فى مصر فقد عرفه الجيل الرائد نفسه فهاجم طه حسين المنفلوطى . وهاجم بعض كتاب من الجيل الثانى طه حسين وهاجم بعض آخر من الجيل الثالث من قبلهم وها هو الجيل الرابع يهاجم الأجيال جميعها . وكل ما أرجوه أن يذكر هذا الجيل أن يوماً سيأتي وليس ببعيد يشب من جيل جديد يعتبرهم عبئا علي الأدب ويومئذ سيحسون لذعة المرارة التي يحاولون اليوم أن يذيقوها السابقين لهم من الكتاب الا أن هذه الأجيال من الكتاب التي يهاجمها الشباب الجديد لا تحس بمرارة كبيرة فان لها في استقرارها والإعتراف بها ما يجعل محاوله الشباب العنيفة غير ذات أثر في النفوس . وكل ما أرجوه أن يصل الجيل الجديد الي الاستقرار الذي بلغه من قبلهم حتي تخف عن نفوسهم لذعة الأسي ويصبح نكران الجميل ممن بعدهم هينا عليهم لا تغص به نفوسهم .

ولا شك أن بعضا من هذا الجيل سيصل الي هذا الأستقرار لأنه يسير علي طريق آمنه تجمع بين الحديث في تفتحه وبين المعقولية التي تصل الي القلب والعقل جميعا .

من هذا البعض صاحب هذه المجموعة التي يسعدني أن أقدم لها اليوم لكاتبها الفنان محمد كمال محمد . ويكفيك أن تمر بين قصصها حتي تصل معي الي هذا الرأي وتري كيف يتفتح الكاتب علي الآفـــاق الحديثة في القصة وكيف يتناولها في فنية واعية وقد تخلص فنه من الأردية القديمة ليبدو لك في ثياب عصره ألقا زاهيا غير متخلف عن عصره ولامتكبراً عليه فلا هو يقدم اليه من أسلوب الماضي فنه ولا هو يرميه بالجهل والتأخر فيقدم اليه الغموض الكثيف لا أثر للنور فيه ويلعنه بعد ذلك أنه لم يظهر عنه شيأ .

أقرأ قصته زاوية المغاربة وأنظر كيف استطاع الكاتب في براعة آخذة أن يقدم اليك ذلك الصراع الذي يلاقيه الفرد بين رغبات نفسه وقيود مجتمعه ورغبات هذا المجتمع . ثم كيف تصطرع الآراء نفسها في هذا المجتمع - فيعجز علي أن يجتمع الرأي فيه علي رأي .

ثم سر معه في القصة وأنظر كيف يصارع الإنسان الشك هذا الصراع العنيف المتخفي ثم ينتهي الكاتب من قصته رافضاً أن يريح بطلها أو يريح القاريء فان الصراع في الحياة لا ينتهي وهيهات للإنسان أن يستقر .

وفي قصته دنيا يضعنا الكاتب أمام مشكلة لأنه يري فيها من العاقل ومن المجنون في هذه الدنيا . هل العاقل الذي يروي القصة والذي يشبه بيته خلية النحل لا هدوء فيه ولا قرار أم العاقل هو هذا الرجل الذي تعلقت بعينيه نظرة من الدهش لا تبارح عينيه ويهتف في اعتزاز أن الدنيا لم تستطع أن تخدعه وأنه يعيش فيها كريما علي نفسه وإن لم يستطع أن يكون كريما علي الناس وإن أستطاع أن يكون عفيفا علي نفسه وعلي الناس في وقت معا .

وبعد فما أحب أن أسيرعبر القصص جميعاً فانني من هؤلاء الذين يعتقدون أن تفسير العمل الفني انما هو تشويه له كما أنني أعتقد أن قراءة نقد لعمل لم تقرأه تفسد عليك كثيراً من اللذة التي تنالها حين يطالعك العمل الفني بكرا مجردا ، وحده يتقدم أليك بلا نقد ولا تمهيد .

فاليك هذه القصص متعة وفناً خالصا حديثاً قريباً إلي النفس والي العقل جميعاً . ويشيرا بكاتب وثاب اليراع راسخ القدم .

القاهرة في ١٩٦٩/١٢/٢٦

(مقدمة للمجموعة القصصية «عين خلف الضباب » التي لم تنشر في عام ١٩٧٠ .

مسرحيات (محمد كمال محمد)

المشاعر الإنسانية، بين الحضور والغياب

أحمد عبد الرازق أبو العلا

حين قرأت مسرحية (أشياء صغيرة) للكاتب : محد كمال محمد، تذكرت قصته القصيرة التي كتبها تحت نفس العنوان ، وظننت أنه قام بمسرحتها ، فرجعت إليها لاستجلاء الأمر فوجدت أن موضوعها جاء مختلفا تماماً عن موضوع المسرحية ، لكنه ـ مع هذا الاختلاف ـ يحمل نفس الدلالة ، ويقدم شخوصا ينتمون إلى نفس الطبقة التي ينتمي إليها شخوص المسرحية (الطبقة الدنيا) هؤلاء المهمشون (المعذبون في الأرض) الذين « لا يجدون ما ينفقون » !! لكنهم يتعلقون بأشياء صغيرة تملأ عليهم حياتهم ، وتجعلهم يواجهون قسوة الحياة ، بقلوب قوية ، منزعة بالحب ، والأمل ، وتجعلهم يواجهون عالم الأغنياء المجرد من الإنسانية ، والمجرد من المشاعر ..

ولعلني لا أجازف إذا قلت : إن الكاتب القاص والروائي (محمد كمال محمد) قد خلق لكتابة المسرح ، وليس لكتابة القصة التي أجاد وقدم إنجازا كبيرا فيها (١) ذلك لأنه على وعي شديد بأنوات الحرفة المسرحية ، وطبيعة التأليف المسرحي ، يتجلى هذا الوعي في المسرحيات التي كتبها من قبل ، وكان آخرها المسرحيات القصيرة المنشورة في هذا الكتاب (٢) .. ولعل تمرسه الطويل في مجال الكتابة القصصية والروائية ساعده على رسم الشخصية الدرامية رسما جيدا ، ومتماسكا ، بحيث إننا نراها على الورق شخوصا تتحرك من لحم ودم ، فما بالك لو شاهدناها على خشبة المسرح ؟ ! والكتابة المسرحية أولا

وأخيرا ، تكون للعرض فوق خشبته وليس لوضعها بين دفتى كتاب !

الوعى الذى اتحدث عنه ، تعسكه القدرة على إدارة الحوار ، ومعالجة الموضوعات المتنوعة دراميا ، وهى موضوعات إنسانية افتقدناها كثيرا فى مسرحنا المعاصر ، وليتنا نعود إليها من جديد ، لأن المسرح الحقيقى الذى يبقى ، مهما تغيرت الحياة ، ومهما تواترت المتغيرات ، هو الذى يهتم بالقيم الإنسانية الشاملة والعامة ، ولنا فى أعمال (وليم شكسبير) الإنجليزى و (هنريك ابسن) النرويجى ، ولويجى براندللو الايطالى وجورج برنارد شو الايرلندى المثل والقدوة دعونا - فى عجالة شديدة - نسترجع معا أحداث قصة (أشياء صغيرة) التى كتبها محمد كمال محمد منذ سنوات (٣) للوقوف على طبيعة النص القصصى ، وتأثيره الإيجابى على النص المسرحى .

فى القصة نرى راويها ، ابن الإسكافى الذى يحب قراءة الكتب ، وكان يعتمد فى ذلك على استعارتها من صديقه (محجوب) ، الذى يملك عددا كبيرا منها ، ورثها عن أبيه الذى كان يحب القراءة .. والراوى يحلم بأن يملك كتبا مثل صديقه ، وأن يكون أبوه مهتما كذلك ... لكنه يفاجأ حين قام بزيارة صديقه فى بيته ، بحزنه الشديد ، لأن أمه باعت الكتب ، وها هو يجلس أمام الزكائب ، باكيا ، وفجأة ينهض ، حين رأى الحوذى يستعد لحملها فى عربته ، فيقوم برفس مخلاة العلف بقدمه من أمام الحصان ، ويختطف الكرباج المعلق بمقدمة العربة ويهوى به على ظهره ، فيجرى راكضا بالعربة ، ويهرب محتميا ببيت صديقه الذى يروى لنا القصة (يكسو العرق وجهه، ويده المعروقة ملاصقة لرأسه ، وكانت تنتفض بجانب الكرباج المسند خلفه .. كان محموما) ص ٦٣١

أشياء تبدو أمامنا صغيرة من الوهلة الأولى ، لكنها تعكس معانى كبيرة ، وقيم نبيلة ، يؤكد الكاتب على حضورها ، ومن هذه المعانى : حب المعرفة التى تورث باعتبارها قيمة فكرية ، لا ينبغى التفريط فيها مهما كان الثمن ـ كما فعلت الأم فى القصة – ومهما كانت الأسباب ، فالولد يحرم نفسه من كل شىء ، فى سبيل المحافظة على الكتب التى تركها له الأب ، بل ويعمل على زيادة رصيده منها بما يملك من نقود قليلة ،، والأم ـ عن جهل وبغير معرفة وعلم ـ تهدر هذه القيمة التى يتشبث بها ولدها الصغير ، ويدافع عنها بكل ما يملك من قوة تتوافق مع مقدراته ، ووعيه واحتياجاته .. لقد نجح الأب الراحل فى توريث شىء يبدو أمامنا صغيرا فى مظهره الخارجى ، لكنه يحمل معنى كبيرا وعظيم الأثر ، فى مضمونه ودلالته ، وينجح هذا الولد فى نقل عدوى الاهتمام ، وعدوى إدمان المعرفة إلى صديقه !! الذى يعمل «الده إسكافياً قيصير مثله محافظا على تلك القيمة برغم الفقر ، وبرغم انتمائهما إلى الطبقة الدنيا التى ربما لا يملك المنتمون إليها قوت يومهم .

وفى المسرحية التى تحمل نفس العنوان (أشياء صغيرة) يقدم الكاتب موضوعا مختلفا ، لكنه يحمل نفس المعنى . المحافظة على القيم فى عالم يخلو من القيم .. المحافظة على المشاعر فى عالم يخلو من المشاعر .. المحافظة على إنسانية الإنسان فى عالم مجرد من الإنسانية .

والحادثة الرئيسية فى المسرحية ، تقوم على تضحية ضحى الفتاة الصغيرة ، التى تعمل خادمة ، حين قابلت فى الطريق ، ولدا فى نفس سنها (خلف) ، رأته باكيا يسير حافى القدمين ، وملابسه

ممزقة، وحين اقتربت منه علمت أن زوج أمه قام بطرده من البيت ، وأخبره بالا يعود .. اشترت له ملابس قديمة وحذاء وطعام ، بالعشرين جنيها التى أعطتها لها سيدتها لكى توصلهم إلى الخياطة ، ويتم القبض عليهما داخل المحطة أثناء محاولتهما السفر إلى أى مكان ، حين شك عامل الشباك فى أمرهما .. ويبدأ التطور الدرامى للحادثة ، حين يقوم الشرطى بإحضار السيدة التى تعمل البنت عندها ، لأخبارها بالأمر ، وبحضورها تصر على توقيع العقاب عليهما معا ، وبعد أن تأخذ ما تبقى من النقود ، تطلب من الولد أن يرد إليها الأشياء التى اشترتها البنت ، ومن بينها الحذاء الذى يرتديه فى قدميه !! وأمام إصرارها نرى الشرطى يتعاطف مع الولد ويدفع للسيدة ثمن الحذاء ..

الأشياء الصغيرة هنا ، تفجر معانى كبيرة ، كما رأينا فى القصة التى سبق الإشارة إليها ، تعاطف الفقراء ، وتواصلهم ، ومواجهتهم لجشع وظلم واستغلال الآخرين الذين لا يعرفون معنى المعاناة ، ويفقدون مشاعرهم حين تواجههم الأشياء الصغيرة ، باختبارات إنسانية، فلا يستطيعون تغيير ما بداخلهم من نزعات الطمع ، وغلو الذات .

التعبير عن المشاعر الإنسانية هو السمة الرئيسية فى أعمال (محمد كمال محمد) القصصية والمسرحية - كما ذكرت - وشخوصه من المهمشين ، الضعفاء ، الذين لا يملكون من أمر أنفسهم شيئا ، هم ضحية لمجتمع يفرق بين البشر ، ويقيم وزناً للقادرين ، ويدوس على غير القادرين ، وهؤلاء لا يستطيعون تحقيق الأشياء الصغيرة ، لأن المجتمع لا يتيح لهم الفرصة كاملة ، لكى ينعموا بالحياة هو يبطش بهم ،

وبعالمهم ، فيبحثون لأنفسهم عن أشياء صغيرة أخرى يستطيعون بها مواجهة قسوة المجتمع عليهم .

هذا العالم المجرد من الإنسانية ، هو ما نراه - أيضا - فى مسرحية (المولود المفقود) .. بطلها (عماد) ينتمى إلى الطبقة الفقيرة - منذ طفولته حتى شبابه - فلقد عمل - وهو تلميذ صغير - شيالا للعمال فى ورشة شق الخشب ، بعد موت والديه أثناء غارة من غارات الألمان ! فلم يجد أمامه إلا العمل حتى يستطيع تلبية احتياجات المعيشة ، وحين كبر وصار رجلا يلجأ لصديق الطفولة (عوض) ، الثرى ، الذى يملك شركة كبيرة ، لكي يتوسط له لدى صاحب احدي الشركات ، ليعيده إليها بعد أن فصل منها بسبب انقطاعه عن العمل أثناء دخوله إلى المستشفى للعلاج من مرض (الجدرى) الذى أصابه .

ويتخلى الصديق الثرى عنه ، ولا يقدم له المساعدة إلا بالقدر الذى يخدم مصالحه الخاصه والذاتية ، فنراه يعرض عليه الزواج من المرأة التى تزوجها مصادفة ، وتلبية لنزوة ، بعد أن قام بتطليقها ، هربا من الفضائح - على حد تعبيره - فهو يستعد للزواج من فتاة أخرى تنتمى إلى طبقته ، ومناسبة لمركزه الاجتماعى والإقتصادى ، كما يصرح لصديقة : « أسطول عربيات نقل كبير كاتبه أبو خطيبتى بأسمها .. تخيل بقى لو جوازه زى دى طارت من ايدى .. »

زواجه من المرأة الأولى نزوة عابرة ، عليه أن يتخلص منها ، وزواجه من المرأة الثانية صفقة لا يريد أن يخسرها ، وهو فى الحالتين يبحث عن مصالحه الخاصة بصرف النظر عن مفهوم ومنظومة القيم التى ينبغى الالتزام بها ، باختصار شديد ، غياب مفهوم الشرف »

وموافقة (عماد) على طلب الصديق جاء اضطرارا نتيجة الفقر الذى يعيش فيه ، ولأنه لن يستطيع الإقدام على الزواج بطريق آخر ، غير الطريق الذى عرضه الصديق وقدمه .. لقد ظل لسنوات طويلة - خاصة أيام الطفولة - مرتبطا بهذا الصديق ، الثرى ، الانتهازى ، ظل مرتبطا به إلى الحد الذى يشعر معه بأنه مرتبط به حيا وميتا ، ولذلك نراه يتحمل بمفرده نتيجة ما فعلته (كفاية) زوجة صديقه السابقة ، وزوجته الحالية ، حين قامت بقتل زوجها - صديق البطل - انتقاما لغدره بها ، وهجره لها ! يتحمل ذلك باختياره ، ويصر على انصرافها ، لكى لا يقع عليها الاتهام قائلا : " فى موته واخدنى وراه .. بموته هاموت وياه (بانفعال يصيح) مش ها عيش .. مفقود .. مفقود .. مفقود "

وفى المسرحية الثانية فى هذا الكاتب « حديقة الحب » يتعرض الكاتب لجانب آخر من الجوانب التى يُؤكد - من خلالها - على حضور القيمة الإنسانية ، التى يستطيع بها الفرد مواجهة الحياة القاسية ، وهى هنا قيمة الحب ، إن الحب فى المسرحية - على الأقل من جانب شخصها الرئيسى أمان مدرس اللغة العربية فى قرية الأيتام - حب رومانتيكى ! يذكرنا بالحب العذرى المذكورة أخباره فى كتب العرب وحكاياتهم . وهو يؤكد على حضوره من خلال العلاقة التى قام برسمها بين (أمان و (رئيفة) مؤكدا على البعد الفلسفى لهذه القيمة ، ومدى انعكاسها على الشخصية ، وتأثيرها على سلوكها ، ويلجأ إلى كلمات عدد كبير من الشعراء الذين كتبوا عن الحب ، وذكر أسماءهم فى هامش المسرحية (٤)

ويستعين الكاتب على لسان الشخصية الرئيسية (أمان) بمقولات تحمل نزعة أخلاقية ، فلسفية ، ربما يكون المبرر لاستحضارها

بشكل مباشر ، وخطابي - في نفس الوقت - هو أن بطل المسرحية شاعر .. يقول على سبيل المثال :

" إن الذين نسوا أن يحبوا .. نسوا أن يعيشوا "

ويقول متسائلا ، وموجها كلامه لرئيفة زميلته وحبيبته : " هل سمعت سارتر يقول : قبل أن نحب يخالجنا الإحساس بعبثية وجودنا ، ثم يأتي الحب ، ليعطينا أقوى أسباب الحياة "

وتقول (رئيفة) " ليس من المهم أن نأخذ من الحياة ، ولكن المهم أن نضيف إليها "

الشخوص في مسرحيات (محمد كمال محمد) يعيشون الوحدة، بمعناها الحقيقي وليس المجازي .

الصبي في مسرحية (أشياء صغيرة) لا أحد له بعد موت الأب ، وزواج الأم من رجل يعامله بقسوة ، وكذلك نجد الأبطال في مسرحية (المولود المفقود) : (كفاية) لم تر والديها ، وأخوها الوحيد ذهب متطوعا في حرب فلسطين ، ولم يعد ، وحتى تستطيع مواجهة تكاليف الحياة ، عملت في مغسلة ملابس ، وعملت في سرجة زيت ، وفي أجزخانة ، وحين قابلها (عوض) الثري ، في السينما ، ورآها تبكي عندما رأت أخوها ضمن الفلم الذي يصور الجنود في حرب فلسطين ، وأقام معها علاقة انتهت بالزواج ، ثم الطلاق بعد ذلك ، تجد نفسها تعود إلى الوحدة من جديد .. ورئيفة في مسرحية (حديقة الحب) مات أبواها في حادث قطار ، فاضطرت أن تعمل في مهن كثيرة مثل شخصية كفاية في مسرحية (المولود المفقود) . عملت في مكتب محام تدق على الآلة الكاتبة ، وجلست إلى (كيس) في دكان عصائر ، وعملت كاتبة في مخبز ، وأخيرا مربية ومدرسة في قرية الأطفال اليتامى .

والكاتب يرسم شخوص مسرحياته رسما دقيقا ، محددا أبعادهم وملامحهم ، المتعارف عليها : النفسية والجسمانية والاقتصادية والاجتماعية بدقة ..

(كفاية) فى مسرحية (المولود المفقود) ـ بالأبعاد السابق الإشارة إليها ـ تقوم ـ فى نهاية المسرحية ـ بفعل القتل ، لكى تضع نهاية للحدث الرئيسى ، وفعل القتل نجده مبررا جدا ، لأن الكاتب عرض المقدمات التى ستقضى إلى هذه النتيجة بشكل طبيعى تماما ، على المستويين : الفنى والموضوعى .

والنهاية التى ارتضاها البطل لنفسه حين أعلن مسئوليته ـ وحده ـ عن فعل لم يفعله ، وجرم لم يُقدم عليه ، جاءت متوافقة مع المقدمات الى حددها من خلال الحوار ، وتصاعد الأحداث ، وليس من خلال السرد المتمثل فى الإرشادات المسرحية ـ على سبيل المثال ـ وتبدو الشخصية المسرحية فى (المولود المفقود) شخصية تراجيدية ، بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، فهو يتجه مباشرة ، وباختياره إلى قدره ، وهو على علم كامل بالنتيجة ، هذا السعى تحدده بعض عباراته التى أطلقها ـ من حين إلى آخر فضلا عن طبيعة رسم الشخصية كما ذكرت ـ يقول : " احنا الاثنين ـ يقصد هو وصديقه ـ بنكون طبقتين ، دايما الطبقة الصغيرة لما يتداس ، تلقائيا تبقي ملحق اللى فوقها "

ويقول ـ فى موضع آخر ـ " أنا عايش ازاى .. أنا عايش إيه ؟! (يشتد شقاؤه) أتولدت بيه ، اتولدت بيه زى شخصية الأسطورة القديمة اللى أتولدت بالخطيئة (ناهضا يرتجف) اتولدت بيك يا عوض .. اتولدت بيك .. "

وفى موضع آخر يقول : " عشت مولود فيه .. مولود بيه ، منكمش

جـواه مش باين .. إنسـان أتولدت بإنسـان تانى ، كـأنه جنين غـامض داخل أحشـاؤه مـا قـدرش يتـخلص منه ، مـا قـدرش يعيش مـولود مش مفقود .. حياته من غير وجود "

وفى موضع آخر - موجها كلامه إلى كفاية - " يوم ما ضربونى كنت بنضرب بداله ، يوم مـا دخلت الامتحـات كنت بامتحن له ، وشايف باب السـجن مفتوح لى ، يوم مـا جيت لك ونفسى فى اللى محروم منه ، طلعت لك برجليه هو .. "

المقدمات التى وضعها الكاتب ، والأبعاد التى حددها لشخوصه، تفضى إلى النهايات ، ومن ثم فان الحدث الدرامى ، يتطور رويدا رويدا، ويتنامى الفعل بشكل طبيعى وتلقائى .

ذلك الانسـجـام المـتـحـقق بين الفـعل ورد الفـعل ، ارتبـاطا بالشـخصـية المرسـومـة بشكل دقيق ، هـو الذى أدى برجل الشـرطة (الصـول) فى مسـرحية (أشـياء صـغيـرة) إلى التعاطف مـع الصبى المتهم مع الفتاة الصغيرة بسرقة نقود السيدة ، حى أعطاها من جيبه الخـاص كل النقود التى بحـوزته ، ويحـتـاجـهـا لشـراء مـريلة لطفلتـه الصـغيـرة، حين لمس إصـرارها للحـصـول على الحذاء الذى اشـتـراه الصبى بنقودها ، فلم يرض بأن يخلع الصـغير الحذاء من قدميه ويسير حافيا ، لأنه ينتمى إلى عالم الفقراء ، ويشعر بمشاعرهم وأحزانهم ، وهو عـالم لم يتجرد تماما من إنسانيته على العكس من عالم الأغنياء ، الذى تجرد والى الأبد من إنسانيته ، فالتجرد من الإنسانية ليس سمة الفقراء ، بل هو سمة عالم الأغنياء الذين لا يشعرون بالقهر الواقع على غيرهم .. إنها مـفاهيم اشـتـراكيـة ، يتناولهـا الكاتب فى مسـرحيـاته ، ويؤكد عليها ، حتى نواجهها ، أو - على الأقل - نتخذ منها موقفا ما .

يطرحها بلا زعيق ، وبلا نبرة خطابية ، لأنه - هنا - ينتصر للفن ، ويتحيز له ، ومن ثم تبدو المفاهيم السياسية في الخلفية تماما ، وليس في المقدمة ، وتلك المسألة تميز الكاتب الحقيقى من الكاتب المدعى ، الذى يظن أن الشعارات ، يمكن أن تؤثر في المتلقى ، وهو يغفل أن المقالة تقوم بهذا الدور .

والانسجام المتحقق بين الفعل ورد الفعل ، هو الذى جعل الفتاة الصغيرة التى تعمل خادمة تلجأ إلى مساعدة الصبي ، حين رأته وهو يبكى بعد أن طرده زوج الأم من البيت بلا ملابس أو طعام ..

تقول : " خلف صعب على .. خدته معايا اشتريت أكل ، وكلنا سوا ، ولقيت ناس جنب الموسكي بيبيعوا هدوم قديمة ، جبت له جلابية، وجاكته ، ودخلت محل بيبيع جزم جديدة جبت له جزمة .. "

ونرى نتيجته - أيضا - في مسرحية « حديقة الحب » ، فالمرأة (رئيفة) تضحى بالحب من أجل التفرغ لرعاية الأطفال اليتامى في (قرية الأيتام) ، حين تشعر إنها واحدة منهم ، تستغنى عن أعظم شئ أحست به في حياتها ، وهو حبها لزميلها (أمان) مدرس اللغة العربية في القرية ، ذلك الرجل الذى أحبها حبا رومانسيا جميلا ، ويبدو أن الكاتب - بمسرحيته تلك - أراد الإجابة - بطريقته - على السؤال الذى طرحه من قبل كل من الكاتبين الفرنسيين : كورنى وراسين ، حين عالجا - في أعمالها - موضوع الصراع بين الحب والواجب ، أيهما ينتصر إذا وجد الإنسان نفسه موضوعا في موضع الاختيار بينهما ؟؟

لقد سبق لطه حسين أن انتصر للحب ، حين حاول الإجابة على السؤال في أعماله الروائية : دعاء الكروان - الحب الضائع ، متأثرا في ذلك بالاعمال الفرنسية ، أما الكاتب (محمد كمال محمد) فقد انتصر

للواجب في مسرحيته ، لأنه يريد التاكيد على معنى مختلف تماما ، عن تلك المعاني التي تعرض لها الكتاب الذين تناولوا هذا الموضوع في أعمالهم .. انه يؤكد : أن الفقراء ربما يضحون بسعادتهم من أجل الآخرين ، إذا كانت هناك حاجة الى الرعاية والاهتمام ، خاصة إذا كان الآخرون ضعفاء ، ولا يملكون من وسائل الحماية والأمان ما يكفل لهم الاعتماد على أنفسهم .. انهم أطفال (قرية اليتامى) ..

ولتاكيد هذا المعنى تقول (رئيفة) مخاطبة أمان :

« إن تركتهم سأعيش العمر أحمل ذنب التخلي عن دور إنساني ، كنت قادرة على أدائه ، فكيف احتمل ؟ لا ، انك تطلب المستحيل » .

والحوار في مسرحيات (محمد كمال محمد) مفعم بالمشاعر ، ويعد كاشفا للشخصية ، ويقوم مقام السرد في الرواية ، ويساهم في تطوير الشخصية ، والنهوض بالحدث .. واذكر هنا نموذجا ، ادلل به على الحوار الكاشف من مسرحية (المولود المفقود) :

عماد : فاكر يا عوض .. فاكر العلقة اللي أكلوها لي زمايلك وأنا خارج من امتحان البكالوريا ، كانوا بيكرهوك ياعوض ، وشاورو عليّ وأنت وقف بعيد مستني يقولو الواد الستكوح أهوه .. اللي دخل امتحن لعوض وجاوب كويس .. عوض ها ينجح ابن الكلب .. ولما وقفت أكلمهم وأدافع عنك نزلو فيّ ضرب .. ضربوني ومفيش قضية..

ودافعت ومفيش قضية .. كانت علقة ياعوض !! انت نسيت ! دول ما سابونيش إلا بعد ما وقعت ع الأرض تحت رجليهم ..

وهنا نموذج للحوار الأقرب إلى المونولوج منه إلى الديالوج ، حين تتحاور الشخصيتان انطلاقا من موقف واحد ، نجده حوارا من الذات وعنها ، ثم في النهاية تتلاقى الارادتان ، برغم عدم توافقهما معا.

حيث إن الظروف ساقتهما ليلتقيان بغير اتفاق وبغير انسجام .. حوار يظهر الشخصية . وكأنها تتحدث عن شخص آخر بينما هي تتحدث عن نفسها ، فيبدو الحوار وكأنه حديث عن النفس ..

كفاية ، في الليلة الأخيرة معاه ، كان الصفاء والحب ، والعهد اللى بيتجدد ، كان متهيأ لها انه حاضنها في قلبه ، كانت مستعدة لاشارة من صابعه لأى شيء ، تطاوعه من غير كلمة ، عمر الدنيا ما كانت ثقة وأمل وأمان زى ليلتها .. دنيتها كانت هوه (كمن أصيبت فجأة باعياء) وتانى يوم كان القدر ، كانت السكين الحامية اللى اندبحت بيها ، كانت الضربة الفظيعة اللى نزلت على دماغها ، وقعت والدنيا بتلف حواليها ، ما بقتش عارفه فين ، لسه عايشه ، ولا ما بقيتش عايشه ، فيه أمل تلقى صبح تانى بعد ليل أسود ؟ صبح زى اللى طلع عليها معاه لما عرفته (تتوقف ناظرة نحو عماد .. تتكلم بطريقة مختلفة) اللى حب قوى .. ممكن يكره قوى !!

الظروف التى أوجدها الطرف الثالث (عوض) والذى يمثل تلك الطبقة القادرة على تحريك الأمور لصالحها ، والقادرة - فى الوقت نفسه - على توظيف احتياجات الآخرين ، وعوزهم وفقرهم ، لتحقيق مأربهم الخاصة ، فيبدو العالم الذى ينتمى إليه كل هؤلاء - الفقراء والأغنياء - عالم المصالح المشتركة بين طبقتين متعارضتين ، خاليا من المشاعر ، ومجردا من الإنسانية !! ويلجأ فى مسرحيته (حديقه الحب) إلى ما أسماه (توفيق الحكيم) اللغة الثالثة ، أى اللغة التى تجمع بين العامية والفصحى . وينجح فى ذلك ، لأنه يعرف وظيفة اللغة ، ودورها ، وربما كان للقصة القصيرة تأثيرها فى إثراء تلك الأداة ، بما يتوافق وطبيعة الكاتبة المسرحية ، التى تتطلب حوارا كاشفا ، حوارا دراميا ، يضيف

إلى الشخصية ، ويعمقها ، ويوضح الحدث ويطوره .

أمان : أحبهم .. فأنا لا أعرف غير الحب ، لكنني أضيق بشقاوتهم (يدخل خليفة حاملا القهوة) أخيرا جئت يا أغبر الوجه ، صح النوم (يزوم خليفة دون كلمة) .

رئيفة : (مبتسمة) كان نائما بالفعل ، رأيته وأنا داخلة ..

أمان : هات ! (يتناول فنجان القهوة ، ويخرج خليفة ، يرشف أمان القهوة في تعجل ، ويضع الفنجان على المنضدة ، ويتناول حقيبته متأهبا للخروج)

رئيفة : إلى أين ؟؟

أمان : إلى الشياطين ! (تضحك رئيفة ، وينظر أمان نحوها مبتسما) ذاهب إلى الأولاد .. أو لادنا ، متقاربان نحن ، أنا وأنت ، أليس كذلك ..؟

وعن زمن الأحداث في مسرحيات هذا الكتاب ، هناك إشارات إلى الزمن ، وهو الزمن الماضي ، وليس الزمن الحاضر ، وهذه نقطة لا أعرف سببها الموضوعي ، فربما أن هذه المسرحيات قد كتبت منذ فترة طويلة ، ولم يتمكن الكاتب من نشرها في حينه ..

في مسرحية (المولود المفقود) نجد إشارة إلى حرب فلسطين ، وغارات الألمان بما يدل على أن زمن الأحداث هو قبل ثورة يوليه ١٩٥٢، وفي مسرحية (أشياء صغيرة) نجد إشارة عن القيمة الفعلية للعملة ، فالشرطي يطلب خمسين قرشا سلفا ، والصول يذكر أنه يريد شراء مريلة (تيل) لطفلته ثمنها ثلاثة جنيهات !! بما يدل على أن زمن الأحداث يعود إلى السبعينيات .. ولكن الحدث في مسرحية (حديقة الحب) ليس محددا بزمن معين ، وليست هناك إشارات تساعدنا على

هذا التحديد ، وذلك لأن المسرحية تجنح إلى التعبيرية ، وتعالج قضية تتسم بالكلية ، وكما أشرنا ، فان الكاتب يسعى إلى التاكيد على البعد الفلسفي لمفهوم الحب في المسرحية ..

أحمد عبد الرازق أبو العلا

دراسة نشرت في كتاب « حديقة الحب ـ مسرحيات ـ محمد كمال محمد

هوامش

١ ـ أصدر الكاتب محمد كمال محمد أعمالا كثيرة في مجال القصة القصيرة والرواية منذ بداية الخمسينيات حتى اليوم ومنها :
في مجال الرواية : أيام من العمر ـ دماء في الوادي الأخضر ـ الأجنحة السوداء ـ الحب في أرض الشوك هزيمة ملك ...
وفي مجال القصة القصيرة : الحياة امرأة ـ الأيام الضائعة ـ ارواح واجساد ـ حب وحصاد ـ الإصبع والزناد ـ الأعمى والذئب ـ العشق في وجه الموت ـ حصاة في نهر ـ البحيرة الوردية ـ تزيف الشمس ـ سقوط لحظة من الزمان ـ زائرة الليل .

٢ ـ من أعماله المسرحية التي صدرت وعرض بعضها :
لعبة الثعالب ـ ١٩٨٥ ـ الرقص على الحبال ١٩٨٧ ـ الخندق (من غير ليه) ١٩٨٩ ـ الكل عريان ١٩٩٠ ـ حكايات الحي القبلي ١٩٨٨
ـ عرضت مسرحيته (الكل عريان) على خشبة مسرح الشباب باسم (ضيف في بيت الكذابين) في عام ١٩٨٩
ـ وعرضت مسرحية (الخندق) باسم (من غير ليه) على مسرح الشباب في عام ١٩٩٠

٣ ـ نشرت القصة في مجموعة (حصاة في نهر) ثم نشرت في المجلد الأول من الأعمال الكاملة للكاتب في عام ٢٠٠ ـ دار زويل للنشر ـ صفحة ٦٥٢

٤ ـ من هؤلاء الشعراء : نزار قباني ـ كامل الشناوي ـ فاروق جويدة ـ بشير عياد ـ سمير عبد المنعم ـ يحى توفيق ـ إبراهيم صالح ـ نبيل الفكهاني ـ فتوى طوقان ـ إبراهيم العريض .

دماء في الوادي الأخضر
ضحية المسابقات الأدبية !
بقلم / محمد جبريل

لما كانت حياة الأديب وانتاجه ! وجهان لعملة واحدة .. فقد طلبت منه أن يكتب لي خطوات حياته ، في نقط سريعة ! حتى تصدر كلماتي عن فهم ومعرفة لوجه العملة الآخر .. كتب لي يقول :

* في سن مبكرة فقدت الاب الطيب الانسان - الذي كان ازهريا متمردا على الوظيفة مؤثرا أن يقوم بدور المعلم في مدرسة أنشأها بنفسه ، مضيفا الى ذلك رسالة الوعظ ! ونشر تعاليم الدين بالامامة في مسجد أهلي ؛ كان يحصل منه على ما دون الكفاف ! ثم اضطرته ظروف العيش الى الاشتغال « مأذونا شرعيا » في آخر أيامه .. ثم فقدت الام قبل أن أبلغ الثامنة عشرة ، وفرض على من ذلك الوقت الكفاح الرهيب .. واضطررت الى التضحية بنفسي وأمالي وأحلامي لاحصل على لقمة العيش لاخواتي البنات الثلاث ! دون عون من أحد حتى أقرب الأقرباء ..

وتعرضت لظروف قاسية دفعت بي الى اليأس وفكرة التخلص من الحياة .. ولم يمنعني غير اشفاقي على اليتيمات الصغيرات .. حتى وفقني الله بعد كفاح مرير لاداء الرسالة ، ثم وقبل أن أسترد أنفاسي المرهقة ، بعد ذلك الشوط الطويل المضني ، اضطررت الى التزوج هربا من قسوة الوحدة ، لاعود من جديد الى الكفاح من اجل أولادي ..

تقبلت في وظائف عديدة ، ومارست أعمالا مختلفة ، وكنت أوثر العمل الحر على الوظيفة بقيودها ، وتنقلت في بلاد عديدة بالجمهورية ، سعيا وراء الرزق .

.. في سن الخامسة عشرة ، بدأت أنظم الشعر الذى كان يدورحول الفقر والحرمان والالم ؛ ثم تحولت الى كتابة الخاطرة والصورة .. بعد أن قرأت « الشاعر - سيرانودى براجراك - لادمون روستان و « الجريمة والعقاب » لديستويفسكي و « البعث » لتولستوى و « البؤساء » لفيكتور هوجو ، وجدتنى أصاب بهزة عنيفة بدأت معها أحاول كتابة القصة ..

ونشرت محاولاتي بصحف ومجلات الدقهلية التي كانت تصدر في ذلك الحين .. ثم كتبت رواية طويلة بعنوان « من أجل ولدى » ، تصور حياة أم كافحت لتربي ولدها الوحيد ، ثم ودعت الحياة بعد أن ادت دورها ، وقد اهديت هذه الروية لامى فى الكتاب الذى صدر عام ١٩٥٤ يحوى هذه الرواية وقصصا قصيرة .. ثم كتبت بعد ذلك قصة بعنوان «الايام الضائعة » فازت بجائزة وزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٧ .

.. في الفترة ما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٥ ظهرت لي خمس مجموعات قصصية بعد الكتاب الاول ، ونشرت حوالى ٤٠ قصة بالصحف والمجلات المصرية .

يؤرقني دائما سؤال ملح : هل استطعت - بما كتبت خلال الفترة الماضية - أن أعطى للناس شيئا ذا قيمة ؟ .

والحق انى لم أكن قد قرأت للمؤلف شيئا قبل مجموعة « الاصبع

والزناد » وكان قد اصدر قبلها أكثر من مجموعة قصصية ورواية ، ويبدو أنها - مثل كاتبها - آثرت الخجل والانطوا فلم أعلم بها الا عندما أصبحت صديقا للمؤلف ، وقدمها لي في « ربطة » واحدة ..

واستأذنك في أن اقف قليلا أمام هذه المجموعة - الاصبع والزناد - أنهـا شريان في جسد الكتاب الذي قضيت خمس سنوات في تأليف « القصة والمجتمع - مصر في قصص كتابها المعاصرين » .. أهملت الخلق وانصرفت الى الدرس في قرءة إيجابية ، حاولت أن أثبتها في كتاب .. كان أول ما طالعني في « الاصبع والزناد » أبعاد شخوصها وأحداثها التي لا تخرج عن مدينة دمياط .. فماذا رأيت ؟ . الساحل بلا ظل أو شبه ظل في حياة أبناء دمياط .. أهل الشاطئ هم من أبناء القاهرة الذين يقضون أجازة الصيف في راس البر .. أما أبناء دمياط ، فليس ثمة ما يشير الى ارتباطهم بالساحل على الاطلاق ..

ورغم أن هذه النظرة لا تنبض بالواقع تماما ، فان الصورة التي رضيت بها من « الاصبع والزناد » أن دمياط أقرب الى حياة الريف ، منها الى حياة الساحل أو الحضر .. ففي قصة « الجدار الاخير » - مثلا - تطل النافذة الشرقية على المزارع الخضراء التي تنتهي بصفين من أشجار التوت يتقابلان على شاطئين منخفضين لترعة صغيرة ، ترتفع وراءها بنايات دمياط .

لقد استطاع محمد كمال محمد أن يعبر عن واقع دمياط في براعة مذهلة ، في « الاصبع والزناد » وغيرها ، فلماذا خذلته براعته في هذه الرواية بالذات رواية دماء في الوادي الأخضر؟ الواقع أن الرواية

تحمل مبررات ضعفها .. فهي نتاج مسابقة ، وليست وليدة انفعال وتأمل ومخاض حقيقى وهذا النوع من المسابقات الذى يتحدد فيه نوع العمل الفنى ومكانه وزمانه وشخوصه ، أشبه بدروس الانشاء التى يطلب فيها المدرس من تلاميذه وصف يوم مطير ..

أعلن مجلس الفنون والآداب عن مسابقة لرواية تصور أحداثها هزيمة الصليبيين فى دمياط والمنصورة فلم يكذب محمد كمال محمد خبرا ، وبدا فى كتابة هذه الرواية .. ألم يعبر عن واقع دمياط فى معظم قصصه ورواياته .. فماذا لو عبر عن تاريخها القديم ايضا ؟ .

لقد كانت الروايات الفرعونية الثلاث التى كتبها صديقى الفنان الكبير نجيب محفوظ ـ عبث الاقدار ورادوبيس وكفاح طيبة ـ تاثيرا بالغا من الفنان بحركة أحياء القومية المصرية التى اتسمت بها حياتنا الفكرية والسياسية فى الثلاثينات ـ حتى انه خطط لكتابة تاريخ مصر الفرعونية فى اربعين رواية تاريخية ، مثلما فعل الكاتب الانجليزى وولتر سكوت فى تاريخ بلاده .

ولم تكن روايات نجيب الثلاث خالصة التاريخ ، فهو قد استخدمه وسيلة لمعالجة هموم معاشه ، أما محمد كمال محمد فلم يلهب خياله سوى الفوز بجائزة فى مسابقة (لاحظ فى كلماته تاثره الواضح بواقع دمياط) .

ارجو أن تقرأ لمحمد كمال محمد « الاصبع والزناد » وغيرها ، حتى تضعه فى المكان الذى يستحقه ـ بجدارة ـ بين فنانينا .

جريدة التعاون – ١٩٦٦.

حول مجموعة الأصبع والزناد

محمد جبريل

التعاون ١٩٦٥ .

ما هي الزوايا التي تتميز بها دمياط من خلال قصص المجموعة ؟

لعل أول ما يطلعنا في مجموعة محمد كمال محمد « الأصبع والزناد » التي لا تخرج أبعاد شخوصها وأحداثها عن مدينة دمياط ، أننا لا نجد للساحل ظلا أو شبه ظل في حياة إبناء دمياط أن أهل الشاطىء هم من أبناء القاهرة الذين يقضون أجازة الصيف في رأس البر . أما أبناء دمياط ، فليس ثمة ما يشير إلى ارتباطهم بالساحل على الاطلاق .

ورغم أن هذه النظرة لا تنبض بالواقع في تماما ، فان الصورة التي يمكن أن ترضى بها من « الأصبع والزناد » أن دمياط أقرب إلى حياة الريف ، منها إلى حياة الساحل أو الحضر .. ففي قصة « الجدار الأخير » مثلا ، تظل النافذة الشرقية على المزارع الخضراء التي تنتهي بصفين من أشجار التوت يتقبلان على شاطئين منخفضين لترعة صغيرة، ترتفع وراءها نباتات دمياط ..

ونحن لا نجد في قصة تدور احداثها في القاهرة أو الاسكندرية مثل هذه العبارة « كاد انخداعه بأقاويل أهل دمياط يبعده عنها » .. أهل دمياط ، وليس أهل حي كذا مثلا ، لأن دمياط ـ القرية الكبيرة ـ لا تصل في مجموع سكانها إلى عدد سكان حي شبرا بالقاهرة مثلا .. وعشق الزوجة لضابط المباحث ينبو عن واقعية الفن لو أنه تحرك في غير أبعاد القرية ..

وباختصار ، فإن « الأصبع والزناد» تشي برائحة الريف بأكثر مما تدل على ملامح الساحل أو تالخضر ..

صورة دمياط

ولأن دمياط قرية كبيرة ، فإن أكثر من رابط يشدها إلى القاهرة التي تتمركز فيها مصالح أبناء الأقاليم.. فقاضي المحكمة ينهي جلساته كل يوم في موعد محدد يلحق قطار القاهرة ، وعشرات الأسر القاهرية تقضي فترة الاصطياف في رأس البر ، وأبناء دمياط يرحلون إلى العاصمة استكمالا لدراساتهم العالية ، أو لقضاء مصالحهم التجارية والزراعية والصناعية .

ولكن ما هي الزوايا التي تتميز بها دمياط في « الأصبع والزناد» عن سواها من مدن وقرى بلادنا .

ربما نجد هذا في سيارات نقل الأثاث الذي تشتهر دمياط بصنعه، وموسم الجفاف الذي يؤدي إلى تغير طعم ماء الشرب نتيجة تسرب المياه المالحة من سد فارسكور ، ومولد سيدي أبو المعاطي الذي يعد موسما للرواج التجاري في دمياط و ومواكب الموتى التي تفد إلى دمياط من القرى المجاورة لأنها جميعا تخلو من المقابر .

العلاقة الإنسانية

أما الكلمات التي قالها توفيق لصديقه في أول قصص المجموعة، فهي تعطي أكثر من دلالة ..

ـ أنت عاشرت أهل هذا البلد وتعرف كيف يفهمون العلاقة الإنسانية بين الناس ؟.

فكيف يفهم أهل دمياط العلاقة الإنسانية بين الناس ؟..

- يبدو أن أطلاق الألسنة فى الآخرين يرويهم ويمتعهم كما أن الصغائر تشغلهم ، وتبدد طاقاتهم فى التفكير فيها والاحتفال بها ..

لماذا

- لعلهم لا يجدون فى حياتهم شيئا غير عادى كأهل المدن الأخرى .. أعتقد أن أسلوب معيشتهم هنا رتيب لا يتغير ، أعنى لا خروج أحيانا على ما ألفوا من قديم ..

لم يجمل الفنان الأمر كله بأن هذه هى طبيعتهم ، قد يضيق القريب الوافد على المدينة حديثا بهذه العادة كثيرا فى أول الأمر ، ثم لا يلبث أن يروض نفسه على قبولها .

البطالة

ولقد ركز الفنان فى أكثر من موضع على مشكلة البطالة فى دمياط ، رغم أن التصنيع - كما تشير قصة « الأصبع والزناد » - عرف طريقه إليها ..

يقول لصديقه : وماذا يفعل شخص مثلك أن يجد هنا .. فى هذه المدينة غير البطالة .

ويجيب الصديق : صحيح .. ماذا فى دمياط يمكن أن يجده شخص مثلى .. لكن ماذا أفعل ؟.. هى لا تريدنى أن أترك هذا البلد .

و « هى » هذه شأنها - كما يقول الفنان - شأن بنات دمياط ، لا يردن ترك بلدهن .

.. والواقع أن المجموعة بعامة تعد صورة متكاملة للحياة فى دمياط . ربما أضاف الفنان بعض « الرتوش » التى تقلل من صدق « الصورة » .. ولكن الصورة تظل صادقة الملامح والسمات .

محمد كمال وحرفة الأدب

محمد جبريل

تعرفت إلى صديقى محمد كمال محمد فى أواسط الستينيات . لا أذكر ظروف لقائنا الأول ، لكنه كان طرف خيط صداقة امتدت ـ من أيامها ـ إلى الآن اجتذبنى إليه ملامح مألوفة ، تهبك إحساساً بأنك قد التقيت به من قبل ، وإن أدركت ـ فيما بعد إيمانه بأن أجمل ما يظفر به من الناس هو أن تكون مخالطته لهم بقدر الضرورة . محب للنظام ، ورافض للفوضى . لديه قدرة هائلة على امتصاص مشاعره ، أو كتمها ، فهو هادىء النبرة ، خفيض الصوت ، بصرف النظر عن القضية التى تتناولها المناقشة . يحسن الإنصات . ويعطى انتباهه دون أن يقاطع بكلمة أو إشارة . ينصت فقط ، لا يبدأ فى الكلام إلا بعد أن ينتهى محدثه من كلامه . ثم يتكلم فى الوقت المناسب . يتكلم بحساب . وغالباً ما يلوذ بالصمت ، فيعطى محدثه انطباعاً جيداً ..

* * *

المقولة القديمة تتحدث عن الذى ادركته حرفة الأدب . المعنى واضح ، يتصل بقيمة الأديب فى حياتنا العربية . وبداية محمد كمال محمد الأدبية تعود إلى مطالع الخمسينيات حين أصدر عمله الإبداعى الأول أيام من العمر ثم توالت أعماله ما بين مسرحية ورواية وقصة قصيرة ، يذكرنى بقول كافكا «إن أوضاعى لا تحتمل ، لأنها تتباين مع ما أحبه ، وهو الأدب ، الأدب هو حياتى ، ولا أريد ولا أقدر ، أن أكون غير ذلك » .

محمد كمال محمد ينتمى إلى الجيل الذى شكل انعطافة مهمة فى

القصة القصيرة المصرية . رموزه يوسف إدريس ويوسف الشارونى وعبد الله الطوخى وسليمان فياض وأبو النجا وسيد جاد وأحمد نوح وصالح مرسى وفاروق منيب وغيرهم ، وانتسبت إلى ذلك الجيل صراعات وقتية ، شكلت امتدادا ساذجاً لأعمال الرائد محمود كامل ..

تناول محمود كامل مشكلات الأسرة المصرية فى أبعادها النفسية والاجتماعية والجنسية ، علاقات الزوج والزوجة والأبناء ، التطلعات الطبقية ، محاولات الحراك الاجتماعى ، التأثيرات السلبية لصراعات الأحزاب إلخ ..

قرأت - فى الشباب الباكر - أعمال فؤاد القصاص وعزيز أرمانى وأديب ثالث - لا أذكر أسمه - يعمل بالحاماة ، العناوين تشى بالقارىء الذى تخاطبه : خذنى بعارى .. نساء الليل - ليالى ديسمبر إلخ .. وصور الأغلفة لأوضاع حسية مثيرة ، والقصص تخاطب أحط ما فى الغرائز البشرية ..

رفض محمد كمال محمد طريق الإثارة الحسية ، وقدم أعمالا تنتسب إلى ما يسمى - فى الخمسينيات - بالواقعية الجديدة . كتب عن الترحيلة فى كفر سعد ، والحرفيين فى دمياط ، والإقطاع فى الدلتا . والقيمة الأم لشخصيات محمد كمال أنها تذكرنا بشخصيات حقيقية فى الحياة من حولنا . نحن نلتقى بهم فى الشوارع والأسواق والمقاهى والمساجد وملاعب الرياضة . الأسلوب تحدثى . الفنان يخاطب القارىء باعتباره صديقا ، ومفرداته اللغوية مما يسهل فهمه ، وإن حرص على جمال اللغة واتساقها ..

* * *

بطبيعتي التي لا ترى في النقود إلا أنها وجدت لتنفق ، وبحسه الفني الغلاب قررنا - محمد كمال محمد وأنا - أن تكون مشروعاً للنشر ، نحل به مشكلة تحويل مسودات أوراقنا إلى كتب مطبوعة ، ونصل من خلاله بين أدباء الأجيال المختلفة . كانت أسماؤنا مكتوبة بالطباشير ، فقررنا أن نتمحك بالأسماء الراسخة وذات المكانة : نجيب محفوظ ويوسف الشاروني ومحمود تمور ويحيى حقي وعبد الحميد السحار ومحمود البدوي وغيرهم . كنت قد حاولت أن أفعل ذلك من قبل مع بعض الأصدقاء الذين يجيدون وضع كل شيء في إطار التجارة ، فنسبوا المشروع - الذي سرت فيه خطوات طويلة بمفردي - إلى أنفسهم..

وللسبب - المعان - المذكور أعلاه ، فقد فشل المشروع الجديد بعد إصدارات محدودة . اختلطت الأوراق والأرقام والأحلام والأمنيات الجميلة وتبدى اليأس من مواصلة المشروع طريقاً وحيدة ..

تمنيت لو أن محمد كمال محمد عمل موظفاً ، ربما ذلك ما حرص عليه نجيب محفوظ والسحار والبدوي وصلاح ذهني وباكثير وغيرهم من الأدباء الذين ينتمون إلى أسر يعمل معظم أفرادها بالتجارة . للوظيفة وقتها المحدد ، وإيرادها الثابت يتيح للفنان الموظف ، أو الموظف الفنان ، أن يفرغ لإبداعه . اختار محمد كمال محمد طريقا مغايرة ، فاشترى أرضاً زراعية ترك لسواه أمر فلاحتها ، وأدار أعمالا تجارية صغيرة في دمياط ورأس البر .. لكن حرفة الأدب كانت قد أدركته تماماً . كان قد أخلص للفن ، واعتبره قضية حياة ، في المقابل من إهمال وسائل أكل العيش . لم يعد يشغله إلا القراءة والتأمل والكتابة ، ومحاولة نشر إنتاجه ، إن لم يكن بواسطة ناشر ، فبنقوده التي كانت تتسرب من

ثقوب واسعة . أتذكر قول طه حسين فى «أديب» : « إن الأديب يكتب لأنه أديب ، لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب . يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة كما يأكل ويشرب ويدخن ، لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين».

* * *

محمد كمال محمد مثل للمبدع الذى أعطى حياته للفن ، فهى تتحدد فى القراءة والتأمل واستدعاء الخبرات ومحاولات التعبير ، الإبداع - أثق أن ذلك ما يعرفه الرجل جيداً - يتطلب المواصلة ، الاستمرار . وإذا توقف المبدع عن الإبداع لفترة ، فإنه قد يعجز عن المواصلة مستقبلاً . المبدع مثل النحلة التى تقف وهى تدور ، فإذا توقفت ، سقطت ، فقدت دورانها ، فقدت دورها ، المعنى - فيما أرى - واضح ..

وللأسف فإن الأقل من إبداع محمد كمال محمد يلقى اهتماماً ورواجاً ، ويجد الأكثر من إبداعه إهمالا متعمداً وتعتيماً ، بتأثير بعض أمراضنا الاجتماعية المتوطنة كالمجاملة والمحسوبية والشللية وغيرها ..

أداعبه : ليس المهم أن تبدع فنا ، المهم أن تدافع عن هذا الفن! يلوذ بصمته الذى يهبنى انطباعاً جيداً .

• « ضيف فى بيت الكذابين » •

عبد الغنى داود

المسرح العدد التاسع يناير ج ١ مارس ١٩٨٩

يقدم مسرح الشباب مسرحية من فصل واحد . هى « ضيف فى بيت الكذابين » تأليف القاص والروائى المبدع محمد كمال محمد ،

فى المسرحية نلتقى بكاتب وشحاذ كانا صديقين فى الطفولة ..

أولهما يمارس الكذب والزيف - في حياته مع زوجته وابنته - وإن كنا لم نتبين كيف ! ، وفيما يكتبه - والذى لا يتجسد أيضاً خلال العرض ! أما الثانى فيمثل الوضوح والصراحة ، وعند دخول الشحاذ بيت الكاتب تنهال عليه التهم من زوجة الكاتب وابنته .. فيتهم أولا بسرقة مبلغ من المال تخفيه الزوجة والإبنة سراً عن الزوج ، ويتهم ثانياً بأنه حاول الإعتداء على الإبنة أثناء نومها .. وذلك للتخلص منه بعد أن كشف سر إخفائها للمبلغ عن الأب . ويخرج الشحاذ من المنزل بعد أن يعرى كل زيف فيه .

تدور هذه الأحداث على حلبة مربعة حولها مقاعد المتفرجين فى قاعة مسرح الشباب الصغير .. ورغم إلتصاق المتفرجين بالممثلين إلا أن حاجز الإيهام إستطاع أن يوفق فى الإنفصال بين الممثلين والصالة التى تحيط بهم .. ليتسق هذا مع شكل النص التقليدى وطبيعته الواقعية - رغم إن الإخراج لا يستخدم ديكوراً فيما عدا قطع إكسسوار بسيطة هى .. أريكة وتليفون ومكتب صغير وكرسى ، وموسيقى صاخبة عالية النبرات هى فوق طاقة الغرفة الصغيرة التى يتم فيها تقديم العرض .

ولا نستطيع - منذ بداية العرض - أن نتجنب التشابه بين هذه المسرحية ومسرحية « الكاتب والشحاذ » ١٩٧٢ لعلى سالم - إذ نجدهما يتناولان موضوعاً واحداً .. وإن إختلف النصان فى النسيج .. ولا ندرى كيف وصل الأمر بالنص إلى هذه الحالة التى يرثى لها .. إذ يبدو أن الرقابة - كما صرح لى المؤلف - قد تكفلت بتشويه جزء من النص الأصلى ، وتكفل المخرج ونجم العرض الفنان فاروق نجيب بتشويه البقية الباقية من النص .. بحيث لم يستطع المؤلف فى النهاية التعرف على نصه الأصلى الذى أراد أن يجسد فيه كاتبه مقولته التى التى عبر عنها فى كتيب العرض قائلاً :

حين تقف إرادتنا حائرة فى مواجهة التحديات المستخفية والمعلنة ، تهدد وجودنا الإنسان .. فهنا تأتى أهمية إن نقترب من الصوت الغاضب رفضاً للتدهور فى واقعنا المصرى الراهن .. نستمع إلى نبضه المحذر لإنفصال المثقف عن قضايا عصره المتردى ، وسلبيته فى وجه التغيرات المصنوعة لتلعب دورها الخطير فى عمق الساحة الاجتماعية .. والتى تساعد على ترسيخها بما تمارسه فى تبعية لا واعية فى تعاملنا اليومى بكافة مجالاته الحياتية وأشكاله المتنوعة، وكأنه يشكو - فى لا شعوره - من العدوان الذى تعرض له نصه من تشويه ومسخ .

إن هذا العرض المتواضع يثير قضية حيوية فى حياتنا المسرحية وهى : قضية الإعتداء على النص المسرحى - فقد أصبح الكاتب المسرحى والنص نهبا لكل من يتصدى للعمل المسرحى ، وإرثاً مستباحاً يستبيحه لنفسه المخرج والممثل ومدير المسرح وغيرهم - وكم كنا نود أن نرحب بالأستاذ محمد كمال محمد القاص والروائى المتمرس ، ونحتفل معه بظهور أول عمل مسرحى له على خشبة المسرح بعد أن قارب عامة الستين ، ونشاركه فرحة الميلاد فى هذا العالم الديونسى الخصب البهيج .. إلا أن ما قدم بشعرنا بغصة فى الحلق ومرارة من خوض التجربة ، ولن تفلح كل مبررات الرقابة والفنانين الذين شاركوا فى هذا الإعتداء الصارخ فى إقناعنا بأن إعتداءهم كان لصالح العرض ، وكان لوضعه على الطريق الصحيح ، أو لبث خفة الظل والفكاهة فى نسيجه .. وما إلى ذلك من مبررات متهافتة .. إذ ضاع كل الجهد الذى بذله الممثلون [فاروق نجيب ، عبد الله عبد العزيز ، ليلى فارس ، نادية عمار ، مجدى عبد الحليم سدى .. عندما انزلقوا إلى

المبالغة فى الإضحاك و (الفارس) مما أدى إلى نهاية ميلو درامية .. فيما عدا (عبد الله عبد العزيز) الذى حافظ على أبعاد الدور . والعرض يدور فى إطار حدث بسيط لم يعمق ، ولم تتوفر حتمية فنية لوقوع أحداثه .. مثل حتمية أن يبيت (الشحاذ) فى بيت الكاتب دون مراعاة لمنطلق واقعية الأحداث . وهذا كله مضاعفات لإستباحة الجميع لنص الكاتب المسرحى وعدم الإلتزام به وتوهم العبقرية والقدرة على التأليف لدى المخرجين والممثلين .. وهو ما سيؤدى .. إن آجلا أو عاجلا إلى خراب الحياة المسرحية .

قرأت لك الأعمى والذئب

عرض : درويش الزفتاوى

هذا الكتاب هو مجموعة قصصية للأديب محمد كمال محمد الذى بدأ حياته الأدبيه منذ عام ١٩٥٤ برواية (أيام من العمر) ثم تلاها بعدة أعمال أخرى جاوزت فى عددها عشرة أعمال ما بين القصة القصيرة والرواية ..

والأديب محمد كمال محمد يمتاز أسلوبه فى الكتابة بالبساطة والسهولة ، والمزج بين الواقع والخيال فى كتاباته .

ونستعرض بعض قصص المجموعة لنتبين أسلوب الكاتب ففى (الليل يافاطمة) نتبين من خلال روى الزوج أن ذلك الابله المعقور من كلب مسعور بهلول والذى يقف يوميا قباله بيته ينبح نباح كلب حزين .. هذا الأبله كان خطيب زوجته ، وانها ما زالت ترتبط به عاطفيا .. فهى لم تكتف بما تقدمه له من طعام من وراء الزوج ، بل تتابعه فى الطرقات حيث يسير كالكلب الضال .. وحينما يرأها يتقوقع فى مكانه ، ويتوارى عنها .

ويحاول الزوج أن يتخلص من حبيب زوجته الابله فيقدم له سما في قطع من اللحم ، ويعد صراع معه يفلح الزوج في حشر اللحم المسموم في فم الحبيب المسكين وتأتي عدالة السماء .. فتعرض الزوج للعقر من كلب مسعور (أيضا) ويجرب الآلام التي جربها حبيب زوجته بهلول من قبل ، الا إنه يسرع ويذهب إلى المستشفى فيعالج من مرض الكلب .

وفي قصة الأعمى والذئب يروي لنا حكاية كيف يعمل ماسح أحذية وله ابن يعمل في ورشة خشب ، وابنته في الملجأ وقد اعتدى عليها أحد موظفي الملجأ وسلبها عذريتها ويستطيع الأب أن ينتقم من الذئب البشري الذي قضى على مستقبل إبنته كانثى شريفة ، فقيرة من المال غنيه بالشرف ..

وسوف نستعرض مقطعا من هذه القصة يصور مشهد انتقام الأب من سالب شرف ابنته ..

(قال أبي وهو يفرغ القوالح من الصفحة الصدئة في حفرة القناة:

- هل رأيت الرجل ؟

- أرته لي أم كوكب..

- سيجيء الليلة .. صفه لي « رص القوالح واشعلها بعد أن صب عليها الكيروسين .. قلب القوالح بطرف عصاه » .

كان هذا تمهيدا للانتقام ، أما ساعة الانتقام نفسها فيصورها المشهد التالي :

(فتحت الباب للطرقة الخفيفة كنقرة الأصابع . ودخل الرجل متردد الخطى في تخاذل حيا أبي بنبرة متوددة .. أطرق أبي برأسه

تمتم أبى بجفاء :

- أرسلت لك أم كوكب .. قلت تداوى الجرح .

مال الرجل بوجهه العريض إلى جانب .. محدقا بعينيه فى الأرض صامتا ..

- لابد أنك تعرف ما تنوى عمله « حاك الرجل أنفه المدبب بأصبعه وسكت ..

انقذف أبى من مكانه واقفا .. دفع قدمين متخبطتين أمام الرجل فتعثر وسقط .. قبل أن ينهض هوت على رأسه عصا أبى فترنح دائخا وركع على ركبتيه ، اطبقت يد أبى على شعر رأسه .. جره لركوة النار مدمدما بالحقد . بينما قاوم الرجل فى ضعف ، غرس أبى ركبتيه فى ضلوع ظهره وضغط بقوة خلف رأسه .. فى لحظات لامست وجهه الجمرات المتوهجة فدفع به أبى فى عنف .

دوت صرخة الرجل ، انفجر شىء فى وجهه كتكة قفل صدىء.. جثم أبى فوقه كجبل ..

«درويش الزفتاوى»

جريدة العمال (٢٣ يوليو ١٩٨٠) .

زائرة الليل

على عبد الفتاح

جريدة « الرأى العام » الكويتية ٧ يونيو ١٩٩٣

« زائرة الليل » مجموعة قصصية صدرت للأديب محمد كمال محمد عام ١٩٨٩. زاخرة بمنابع الألم فى الحياة . شخوص هذه القصص اقتحم الأسى نفوسهم . تسرب اليتم إلى وجودهم ، وعشعش الفقر على أحلامهم وأصبح القهر سمة من سمات تواجدهم فوق الأرض،

شخوص حائرة . ممزقة تائهة ، تبحث عن بصيص من النور فلا تجده الا ركاما من الظلمات ، تهرب من اقدارها القاتلة فتهوى فى قاع جب عميق لا فرار منه .. حتى الطفولة وما تشيعه من بهجة وفرح ما هى إلا طفولة مشردة بلا مصير يطاردها الفزع . الخوف ، الرعب ، طفولة ابدا لم تذق طعم الرحمة أو اشراقة الابتسامة . فما معنى هذا الطفل الذى تتزوج أمه ويظل وحيدا مع جدته يعانى مرارة وقسوة الناس وظلم المجتمع ؟ وهذا الطفل الآخر الذى يرى أخاه ـ غير شقيقه ـ فى المستشفى والأب يندب حظه فى صراع بين زوجتين . والطفلة الخادم التى تسجن داخل سيارة فاخرة حتى ينهى سيدها شراء حاجاته وهى تراقب من خلف النافذة الأطفال مع أمهم يضحكون ويشترون الألعاب الجميلة . محمد كمال محمد أديب لا يرحم مشاعرنا ، يبكينا يحرقنا بالأسى، يرمينا فى عالم المعدمين نعايش أفراحهم . احزانهم . فإذا نحن لسنا الا فى غاية موحشة وكرب عظيم وبلاء مبين فالإنسان خائف يهرب إلى لا مكان لا زمان لا إنسان يتكوم بجوار الجدار . داخل غرفة مهجورة نائية أو خلف اطلال من الذكريات الباهتة . والأحلام المنكسرة يظل هذا الرجل مرتعبا وهو ينصت إلى رفيق غرفته . وهذا الآخر يقص عليه قصة حزينة للإنسان الهارب الضائع بلا ملجأ تسحقه الظروف وتدفعه إلى أعمال غير مشروعة أنه أحد ضحايا رغيف الخبز وعندما تأتى الشرطة وتقبض على هذا الرفيق أو صديق الغرفة يرتعد البطل ، أنه هو الآخر مطارد . لا يدرى إلى أين يذهب ؟ والزوج الفقير الذى لا يملك أن يشترى لزوجته جلبابا جديدا ، وقصة الجد الذى يحب حفيده ويتألم من أجله فقد طلقت ابنته من زوجها الفقير وذهبت مع آخر ثرى وتركت هذا الطفل وحيدا ويظل الجد يناجيه ويعبر له عن عذابه المستمر

من أجله، وأيضا قصة الجدة التى تحتضن حفيدها وتربيه وتحاول أن تعلمه حرفة معينة بعد ما ترك المدرسة فتجده يعانى من قسوة الآخرين وبطش الطغاة المستغلين من أصحاب العمل فتقر أن تحميه من هؤلاء وتدافع عنه من شرور الحياة . أما عن الحب، فالعاشق منكسر حزين فاقد كان امكانيات الكفاح ضد الطبقات الثرية فها هو الطبيب يودع حبيبته لأنه لن يتزوجها لأنه عاجز ماديا وان كان فى اعماقه حب ورغبة انسانية كبيرة فى عناق كل ما هو جميل الا أنه منهزم يشعر أنه بلا قيمة أو سند وعاشق آخر يضحى من أجل حبيبته ويدخل السجن عن جريمة ارتكبتها حبيبته وتمر الأيام والعاشق فى السجن وتتزوج حبيبته وحين تذهب إلى زيارته بعد خروجه من السجن تراه لا يملك ثمن طعامه بلا أهل بلا مال ، بلا عمل ، بلا بيت كريم . وحين تحاول اخراجه من هذا البيت المعطن البارد تصاب بنوبة قلبية وتموت على ذراعيه ويجلس بجوار جسدها « دون انتظار لانفراج الليل » . وفى قصة أخرى نرى هذا الرجل يولى ظهره للحياة والمتع وما يغمر الناس من اقبال على الماديات وراح يبحث له عن مقبرة ليتأكد أنه سيدفن فيها عند موته. وفى خلال هذه الرحلة إلى المقابر تتنازعه الهواجس والظنون عن الموت والآخرة والحساب ويفاجأ بأن اللحاد يجادله بلفهة ويناقشه ويغريه بالمقبرة كأنه يبيع له احدى السلع . فهل اعتقد هذا الرجل أنه قد لا يجد له قبرا فى هذا العالم فراح بنفسه يعده ويقوم على تهيئة نهايته ؟

هذه هى شخوص محمد كمال محمد شخوص القاع . العذاب الحرقة . شخوص تناضل حتى تتلاشى من الوجود وكيف تناضل وهى مغلولة من عنقها ؟ لا تملك الا ان تعشق . ان تحب ان تشعر . أن تحاول مواجهة هذا النظام الفوضوى العنيد . انها حالة من ظواهر فردية

الانسان فى مجتمعات متحضرة . نامية .

توظف كل التقنية الحديثة فى مجالاتها بينما الانسان منكسر متقهقر وحيد كقطرة المطر لا يد تعانق يده ولا قلب ينبض بحبه ولا نفس تتلهف الى رؤياه ولا عيون ترنو اليه بحنان ادانة لمجتمع المدينة الحديثة . مجتمع الكمبيوتر والآلات العصرية والأقمار الصناعية وغزو الفضاء . فنحن كلما كشفنا مجالا من دورب العلم والمعرفة لابد ان يواكبه اقتراب من روح الانسان العادى وهذا ما لا يشعر به هذا الانسان فقد تفشت الذاتية والفردية وتطاحن الافراد وتصارع الناس على المراكز والنفوذ والمال وسيطرت القوى المادية بجبروتها على كل شئ . فأنت بلا قيمة ما دمت لا تملك احدى القوى المادية . وانت مقدر لك ان تظل فى القاع لأنك لا تعرف كيف تتخلى عن مبادئ الشرف والكرامة ؟ فأين يذهب هؤلاء الفقراء الذين لا يملكون فى الدنيا الا احساسهم بكرامتهم وتقديسهم لمعانى الشرف وكبرياء الذات ؟ انهم فى القاع وسيظلون فى القاع .

« لعبة الثعالب » لمحمد كمال محمد محاولة للتعلق بمسرح سنة ٢٠٠٠

بقلم / سمير فراج

الأديب المصرى محمد كمال محمد الفائز بجائزة الدولة التشجيعية فى الأدب «وسام الاستحقاق العلوم والفنون من الطبقة الأولي صدرت له مؤخراً مسرحية يضيفها الى رصيده من روائع الأدب فى القصة القصيرة والرواية المسرحية من فصول ثلاثة بعنوان « لعبة الثعالب » .

ويعالج الأديب محمد كمال محمد مسرحيته الجديدة ـ لعبة الثعالب فى قالب مسرحي ـ المشكلة الاجتماعية البالغة الأهمية ـ فحينما

يتسيد الجهل ، تولد أنماط بشرية غير مستقيمة - تعمل على الهدم والتخريب، ولا تتورع عن اللجوء الى شتى السبل المشروعة والملتوية ، ومختلف أساليب الغش والخداع والتدليس والمراوغة لتحقيق مآربها ، وطموحها الشره .

وتتجسد تلك الصفات في شخصيات المسرحية ، التي يقابلها شخصية تمثل النقاء والطهر ، ونموذج نور العلم الذي يحجبه ظلام الجهل !

ولا شك ان الكاتب استطاع بقلم المتمرس أن يحرك الشخصيات وأن يدير الأحداث بمقدرة فنية عالية ليصل بها الى نهايتها المحتومة ، وذلك من خلال قالب مسرحي متماسك .

والشيء الذي أسعدني في لعبة الثعالب المسرحية للكاتب الأديب محمد كمال محمد : اهتمامه بالمسرح في هذه الفترة التي يعيشها الواقع العربي المعاصر - وكما قال توفيق الحكيم الأديب الكاتب الكبير : مصر باعتبارها أحد أجزاء هذا العالم فإن مسرحها أيضاً يقوم على أساس عربي وعالمي - وهذا ما صوره الكاتب محمد كمال محمد من وجهة نظري في « لعبة الثعالب » فهو ينظر الى الأفق المستقبلي للمسرح العربي كيف يتجه في القرن القادم .. من خلال الابداع العربي .. وخاصة ان المسرح العالمي سوف يحدث فيه رد فعل للحاضر . فالحاضر قد تلون باللون الذي صبغ عصرنا بالرتم السريع جداً مثل السياحة عن طريق الطيران . ولم تعد السياحة وفقاً على هذه الطبقات الثرية أو المثقفة ثقافة رفيعة ، بل أصبحت السياحة لجميع الطبقات وعندما تذهب هذه الطبقات العديدة بثقافتها العادية فإنها لابد لها من أن ترتاد المسرح !

ولكونها لا تعرف كثيراً لغة البلاد المتقدمة ولا آدابها وتريد تمضية سهراتها فى مسارح تفهم ما يعرض بها ، وهو ما يتوفر فى المسرحيات الاستعراضية التى تفهم بالبصر والحركة ولا تدرك بالفكر واللغة ، لذلك كان يناسب نوع المسرحيات التى تعتمد على الحركة والموسيقى والغناء !

ولعل محمد كمال محمد فى « لعبة الثعالب » يحاول أن يستقطب له من خلال ابداعه الأدبى المسرحى جماهير المسرح الحقيقية فى العصر الذهبى لأمثال شكسبير وراسين وموليير وجوته وشيلر وجولدونى ـ ممن كانت أعمالهم الكبيرة تقوم على الكلمة وليس على الاستعراض ! . وهم هواة المسرحيات الأدبية والفكرية التى توجد فى عالمنا العربى الآن ـ وهى المسرحيات التى يمكن أن نطلق عليها الأعمال الجادة الموضوعية مثل تلك المسرحيات التى قدمها ويقدمها المسرح القومى .

ويهتم محمد كمال محمد فى « لعبة الثعالب » بالكتابة الحية والرائجة والموضوعية فى نفس الوقت للجماهير الواسعة وهو يضمن بنشرها فى كتاب أولا أن يعيش أكثر وأكثر مما تعيش بالتمثيل وهذه لعبة الذكاء لدى المؤلف للعبة الثعالب أو هى لعبة التخصل لدى الأديب !

وحينما يقرأ القراء لعبة الثعالب ثم يحضرونها على منصة المسرح فهم يتأكدون بالحركة والموسيقى والديكور والبشر من تفاصيل حقيقة نقلها المؤلف .. منتهى الذكاء فى لعبة الثعالب ولعبة الأدباء ! بل هذا هو منتهى أمل الأديب فى الثراء والأثراء والانتماء من الناس لأدبه سواء فى الكتاب أو على المسرح .

على ماهر باشا يقرأ أهل الكهف ثم !

وتحضرنى واقعة اهتمام على ماهر باشا رئيس وزراء مصر فى

عهد ما قبل الثورة حينما كان يصر على قراءة المسرحية قبل رؤيتها !

مثل مسرحية أهل الكهف مثلاً الذى شوهد وهو يطالعها أولاً باهتمام وكان السؤال الموجه له - لماذا تفعل ذلك وأنت ستشاهدها غداً فى الأوبرا ؟

فقال : سأكون أكثر استيعاباً لها ! .

وهذا يفسر اهتمام الكاتب الأديب بعرض مسرحيته من خلال الأدب المسرحى فى كتاب للناس قبيل العرض على منصة - المسرح - وهذا ما فعله بذكاء الأديب محمد كمال محمد ! .. فالمسرح يفعل فعلته بتحويل الكتاب الى عمل مسرحى مستفيداً من المزايا الكاملة فى المراجعة والتأنى والتأمل وعلى أحسن وجه لأن النص لن يعرض فقط بالكلمات .. لكن بالاخراج والتجسيد .. وكما يقول توفيق الحكيم فيلسوف عصره : بالفن الكامل !

محمد كمال محمد يتعلق بالمسرح سنة ٢٠٠٠ !

ولعل محمد كمال محمد فى كتابته المتأخرة للمسرح كان ذكياً كذلك حيث هو يحاول التعلق بمسرح سنة ٢٠٠٠ حيث الازدهار وشيوع الفن الكامل لوسائل جديدة مبهرة وشاملة توصله لكافة الجماهير .. ويجدر بنا أن نقول : ان الشاعر أحمد شوقى - أمير الشعراء كتب مسرحياته فى أواخر حياته ، وبعد أن بويع حتى كأمير للشعراء عام ١٩٢٧ وشدا حافظ ابراهيم ببيته الشهير يقول :

أمير القوافى قد أتيت مبايعاً .. وهذى وفود الشرق قد بايعت معى فقد نظر شوقى فوجده وراء القمة التي انتهى اليها قمة لم يهتم بها أو ينظر اليها حتى بالقدر الذى تستحقه ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنحته من قدرة أن يبلغها ونفخت فى روحه ربة الشعر ، فإذا هو يبلغ

القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبي الذي فكر فيه أثناء شبابه ، حين ألف رواية « على بك الكبير » ثم تركها وكأنه أحس اخفاقاً ، ولم يكن هذا الحلم سوى روايته التمثيلية التي دوت في سمع العالم العربي وكان سكرتير شوقي « أحمد عبد الوهاب أبو العز » قد ذكر من قبل : ان الشاعر الأمير شوقي قد حاول كتابة هذه الرواية للمسرح وهو طالب في فرنسا - وهذا يؤكد وجود فكرة التأليف المسرحي في نفس الشاعر منذ شبابه - وميله الى ذلك لكنه انشغل بالشعر . تماماً مثل ما حدث للأديب محمد كمال محمد الذي اهتم اهتماماً شديداً بالمسرح .

كتب الرواية الطويلة والقصة القصيرة لكنه مع نهاية الثمانينات يفعل ما فعله شوقي من قبل فحينما بويع أميراً للشعراء يكتب للمسرح ومحمد كمال محمد حينما حصل على جائزة الدولة في الأدب يتجه للكتابة للمسرح !

على كل حال هي لعبة الثعالب في الأدب والشعر أو على وجه التحديد بين أمير الشعراء أحمد شوقي والأديب الفائز بجائزة الدولة التشجيعية في الأدب ووسام العلوم للفنون من الطبقة الأولى - محمد كمال محمد .

جريدة الإتحاد – أبو ظبي

الأعمى والذئب واللقاء المستحيل

د. سيد النساج

في النصف الأول من عام ١٩٨٠ صدر للأستاذ محمد كمال محمد عملان كتابان هما « الأعمى والذئب » . و« الحب في أرض الشوك » وطوال حياته الأدبية لم تتح له فرصة إصدار كتابين متتابعين .

وهذه هى المرة الأولى - أيضا - التى تشهد صدور كتاب له عن إحدى دور النشر الرسمية . فقد طبع الحب فى أرض الشوك ونشر عن طريق مؤسسة أخبار اليوم ضمن سلسلة ، كتاب اليوم ، يونيو ١٩٨٠ ، وكان آخر كتاب صدر له هو «الأجنحة السوداء» ١٩٦٩ .

معنى هذا أن الكتابين يصدران بعد إحدى عشر عاماً من صدور آخر عمل أدبى له . لكنه لم يكن صامتا أو متكاسلا ، وإنما كان يكتب باستمرار حرصا منه على مواصلة الإبداع وإثبات الوجود فى عالم الكتابة والدليل على ذلك أن مجموعته القصصية «الأعمى والذئب» ، تضم قصصاً قصيرة كتبت فى أعوام ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥، ١٩٧٩ ، كما أن روايته القصيرة «الحب فى أرض الشوك» تكشف عن أنها كتبت قبل ذلك بزمان طويل . وقد اختارت «رأس البر» ميداناً تجرى فيه أحداثها .

ومع ذلك فإن تأمل الكتابين - فى البداية - يثير مسألتين ، نرى ضرورة الإشارة إليهما قبيل الوقوف عند نماذج من قصصه القصيرة . تتحدد المسألة الأولى فى حرص هذا الكاتب على أن يؤكد وجوده ككاتب رواية ، فضلا عن كونه كاتباً للقصة القصيرة . وأظن أنه ليس وحده فى هذا الشأن . هناك كثير من الكتاب الذين لا يكتفون بلون واحد من ألوان الفن القصصى . وكأنه أمر لازم وحتمى - فى اعتقادهم - لمن يكتب القصة القصيرة ، أن يجرب فيكتب روايات طويلة ، حتى وإن كانت قدراته الخاصة ومواهبة الذاتية ، وأدواته الفنية ، لا تؤهله لذلك - مع تسليمنا بأن «الموضوع» هو الذى يفرض «الشكل» الأدبى الملائم .

حقا ، إن نجيب محفوظ كتب عدداً هائلاً من القصص القصار ؛ لكن أدواته ووسائلة وإمكاناته الفنية والفكرية تؤهله لأن يبقى كاتب

الرواية المتميز والباحث فى رواياته يستطيع أن يستكشف مراحل واتجاهات وأبعاداً . وقد جرب يوسف إدريس كتابة المسرحية والرواية والمقال . وفوق كل هذا فإنه يظل فنان القصة القصيرة ، عربياً ومحلياً . ويضرب توفيق الحكيم فى أكثر من فن أدبى ، دون أن يثبت فيها زيادة حقيقية ، أو امتيازا فنيا ، اللهم إلا أدب المسرح الذى لم ينازعه فيه منازع .

كذلك فعل الأستاذ محمد كمال محمد حين قدم روايته «الحب فى أرض الشوك» ، ووضع إلى جانبها خمس قصص قصار . والرواية تبدو كما لو كانت قد كتبت فى أعقاب يونيو ١٩٦٧ . بيد أن ظروف الطباعة والنشر هى التى حالت دون أن ترى النور وها هى الآن تصدر وقد تجاوز الكاتب مرحلتها وتطور إلى حد كبير . ولئن كان هذا التطور قد تجسد فيما قدمه من قصص قصار . لقد جاءت هذه الرواية دون المستوى الفنى الذى وصلت إليه قصصه القصيرة ولست أدرى ما السر الكامن وراء حرص الكاتب على أن يضم بعض القصص القصيرة إلى روايته تلك ؟! كنت أفضل لو أن القصص القصيرة ضمتها مجموعة قصصية مستقلة ، بدلا من أن تكون ملحقة بالرواية . وليس ثمة ما يوحى بوجود أى ارتباط ، لا فى الموضوع ، ولا فى الشخصيات ، ولا فى المواقف ، ولا فى وجهة النظر ، ولا فى الأثر العام .

ومهما يكن من أمر فإنى أعتبر محمد كمال محمد كاتبا للقصة القصيرة ، إننا نظلمه إذا حكمنا عليه من خلال رواياته ، كما أنه لم يظلم إلا نفسه إذا ظل متشبثاً بكتابة الرواية الطويلة . من قبل قدم روايات «أيام من العمر» ١٩٥٤ ، و«دماء فى الوادى الأخضر» ١٩٦٧ ، و«الأجنحة السوداء» ١٩٦٩ ، لكنا لا نستطيع أن نعتبره من

كتاب الرواية المخلصين لها ، أو المتفوقين فيها ، إذ أنه لم يكشف فيها عن امتياز ما ، في الشكل أو المضمون أو في زاوية النظر ، أو فيما شابه ذلك من تقنيات من الروايات التي قدمها عدد من كتاب الرواية في الفترة التي ظهرت فيها كتاباته الروائية .

أما المسألة الثانية فإنها تتعلق بعملية اختيار القصص القصار ، عندما يفكر الكاتب في إصدار مجموعة قصصية ، إذ يفترض أنه ينتخب من القصص ما يرى أنه يعبر عن آخر مرحلة فنية وصل إليها ، أو يجمع ما يشكل - متجاوزاً - موقفاً ما ، أو وحدة موضوعية معينة ، أو مناخاً فنياً خاصاً ، أو انطباعا نفسياً محددا . وهذا يتطلب إمعان النظر طويلا فيما بين يدى الكاتب من قصص كتبها في فترات متباينة ، ولدوافع مختلفة ، ووفقاً لمتطلبات آنية متغيرة هنا يكون الانتقاء والانتخاب ضروريا . فلا يحشو الكاتب مجموعته بكل ما سبق أن كتبه . وإذا كان البعض يغفر للشباب من الناشئة أن يجمعوا « كل » ما كتبوه في «أوائله» مجموعة قصصية يصدرونها ، فان هذا الأمرلا يكون مقبولا بالنسبة للكتاب الذين سبق لهم أن نشروا أكثر من مجموعة ، أو أولئك الذين لهم با ع طويل في الكتابة . إنهم يرتكبون خطيئة كبرى في حق أنفسهم ، إذا نشروا قصصهم دون تصنيف موضوعي ، ودون تنسيق فني .

أول ما يفاجأ به قارىء مجموعة «الأعمى والذئب »» أن عدد قصصها وصل ثماني عشرة قصة قصيرة ، ضمت قصصا ممتازة من الناحية الفنية ، وقصصاً أخرى عادية جداً ، بل إنها أقل من المستوى العادى . هناك مستويان فنيان ، خطا الكاتب في الأول منهما خطوات متقدمة إلى الأمام ، وتمثله ثماني قصص بلغت درجة عالية من النضج الفني ، هي : « الليل يا فاطمة » ، « الأعمى والذئب» ، و« حكايات عن

طاووس العصر » ، من أين تهب الرياح » ، « اختناق » ، « الحاجز » ، «ذراع تحت الرأس» ، « القاع » . وهى قصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة ، ولو أنه لم يخلف طوال حياته إلا هذه القصص لكفاه ذلك . إنها قصص لا تصدر إلا عن خبير ذي حنكة أو محترف أصيل ذى دراية بأصول صناعته . أما المس" ى الآخر فتمثله قصص «سنده ، «قليل من الثمر» ، «الثأر» ، «سلم إلى السماء» ، « أيام الدموع » ، «المشابة» ، «الزمارة» ، «الأكفان فى القاع» ، « وانكسر المجداف» . وهذه القصص تنتمى إلى مرحلة تقليدية . تشمل - فى اعتقادى - جل قصص مجموعاته السابقة . وهى لا توحى بتميز فنى ، ولا بتميز موضوعى، وإنما جرت فى نفس المجرى الذى تدفقت فيه آلاف القصص لغيره من الكتاب .

وجدير بالذكر ، أن هذا الكاتب كان قد أصدر خمس مجموعات قصصية ، هى : «الحياة امرأة» ١٩٥٦ ، و «الأيام الضائعة » ١٩٥٧ ، و « أرواح وأجساد » ١٩٥٨ ، و « حب وحصاد» . ١٩٦٠ ، والأصبع والزناد » ١٩٦٥ ، ولعل هذا هو الذى يبقى التساؤل قائماً : لماذ هطا الحشد فى « الأعمى والذئب » ؟! إن المسافة الزمنية بينها وبين آخر مجموعاته تنحصر فى خمس عشرة سنة ، هل هو رد فعل مباشر لبقائه مدة طويلة دون أن تتاح له فرصة إصدار مجموعة ؟! أم أنها الظروف المادية الطاحنة ، التى لم تهيئ له المناخ الواجب للتأمل وإعادة النظر ؟!

إنه واحد من كتاب «الحلقة المفقودة» فى القصة القصيرة المصرية . وتختلف ظروف حياته عن كثير من الكتاب ، فهو لم يعمل

بالصحافة قط ، والصحافة - بدورها - لم تفكر فى أن تحتضن إنتاجه ، أو تعلن عنه ، أو تسلط شيئاً من الضوء على مؤلفاته . وتعدى الأمر الصحافة إلى غيرها من ميادين العمل ، فهو لم يعمل عملاً منتظماً ومتصلاً . وقد تعدى الخمسين من العمر ، وكانت القصة القصيرة - فى أغلب الأحيان - تصبح المصدر الرئيسى للرزق والعيش ، على الرغم من ضآلة عائدها .

وعلى المستويين الأدبى والاجتماعى لم يشعر به أحد ، ولم يحس بمأساته إنسان أو فنان أو ناقد . ولم تكتب عنه كلمة ، بل لم يشر إليه مجرد إشارة ، ولم يذكر اسمه فى أية دراسة جامعية أو نقدية أو أدبية(١) ، مع أنه يكتب القصة القصيرة والرواية منذ بداية الخمسينيات كما رأينا . وبرغم ما كان يقابل به من تجاهل النقاد فإنه ما يزال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية بإصرار وعناد فائقين .

لقد طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل إلى درجة عالية من النضج فى قصصه القصيرة الثمانى التى أشرنا إليها ضمن مجموعة «الأعمى والذئب» .

وقبل التعرف إلى خصائص هذه القصص ، ينبغى الإشارة إلى أن الكاتب لا يختار لقصصه العناوين المطولة ، وكذلك الحال بالنسبة للمجموعات القصصية . وإلى جانب العناوين التى تحمل الإشارة المباشرة للشخصية المحورية فى القصة ، أو لموضوعها الأساسى ، فإننا نجد ما يدل على حالة نفسية أو اجتماعية (اختناق) ، وما يرمز إلى موقف اجتماعى (القاع) . (الحاجز) ، وما يأتى فى صيغة سؤال (من أين تهب الرياح؟) .

أما عناوين المجموعات القصصية ، فإنها غالباً ما تتكون من كلمتين أثنتين تجمع بينهما واو العطف لكن العلاقة بين الكلمتين تختلف من مجموعة إلى أخرى

كأن تكون علاقة تناقض (أرواح وأجساد) ، أو علاقة زمنية تدفع إلى تصور فترة ما بكل ما يتصل بها (حب وحصاد) ، أو علاقة تلازم ووجوب إبان حدث معين (الأصبع والزناد) ، إذ لحدوث الطلق ، أو علاقة الجاني بالضحية (الأعمى والذئب) .

وشخصيات هذه القصص ليست من النوع الذى يطفو على سطح المجتمع بما تملك من مستوى اجتماعى عال . وبريق أخاذ إنها تتحرك من منطلق أن لا مشكلات لها في الحياة ، اللهم إلا ما يتصل بالعلاقات العاطفية والجنسية ، وما قد ينشأ عن الفراغ والملل من أمور تافهة . لا تجد فى قصصه من ينتمون إلى البورجوازية الكبيرة ، أو البورجوازية الصغيرة وكذا فتيات الطبقات العليا ، أو الفئات الطفيلية الجديدة التى أثرت دون أن يشعر بها أحد ، وطرحت عددا هائلا من المصطلحات التى تتعامل بها ، والقيم التى تعتنقها كمثل عليا ينبغى أن تحتذى .

إنه أدرك إلى أى حد أصبحت هذه النماذج باعثة على السأم ، والمرارة ، والغيظ ، فضلا عن كونها طرحت - فنياً - من قبل ، مع اختلاف زوايا النظر إليها . وكيفية معالجتها . كذا فإنا نراه يتنحى جانباً ، لينتقى شخصيات قصصه من أركان مغفلة ، وشوارع خلفية مظلمة ، في لحظات معينة نمر بها فى حياتنا اليومية .

ولم يقف الأمر عند حد انتخاب الشخصية المحددة ، واقتناص موقف ما لم يلتفت إليه ، بل إنه تعداه إلى صقل هذين العنصرين فى

بوتقة تجربة فنية جديدة ، تقدم لأول مرة ، وفى شكل قصصى منضبط ، سخرت له كل الأدوات الممكنة ، والخيوط المعاونة على النسيج المحكم . من هذه الشخصيات «بهلول ركة» ، الذى كان يصحو فى الفجر مسرعاً إلى السلخانة ، ليعود بسقط الذبائح ، ويقف بجلبابه الملطخ بحبر الأختام الأحمر على ناصية الحارة ، بعد انفضاض سوق السمك فى الغروب ، يبيع الطحال المقلى لزبائنه ، عاد من السلخانة ذات يوم بعضة كلب مسعور هاجم مقطف الأمعاء الساخنة فى يده . طمأنته أمه العجوز ودعكت الجرح بليمونة لكنه فقد عقله بسبب عضة الكلب فأصبح يتصرف تصرف الكلاب ، ويعيش حياتها ، بل إنه أصبح يعاشرها .

والكاتب يختار هذه الشخصية فى لحظة صراع شخصية أخرى معها ، والصراع عامل أساسى فى قصصه . إنه دائماً موجود ، وهو - غالباً - صراع طبيعى بين إنسان قوى وآخر يبدو للوهلة الأولى أنه ضعيف ، لكنه عند اللحظة المواتية ، يظهر كأقوى ما تكون القوة . هناك الجلاد والضحية ، ثم التحدى الذى يثيرنا فنياً وإنسانياً ، والذى ينتهى - غالبا - لصالح من هم فى القاع . ولا يحمل الانتصار للمغلوبين على أمرهم أى بعد سياسى أو عقد عند الكاتب ، ولكنه تأكيد لفكرة فقدان التواصل ، واستحالة الحب فى أجواء تفرض عرقلة مسيرته .

هناك دائما : الذئب والأعمى ، واللقاء المستحيل بينهما ، والحب المفقود لأسباب متعددة اجتماعية وأخلاقية ونفسية واقتصادية ، فى قصة «الليل يافاطمة » الذئب هو راوى القصة ، «بهلول ركة» هو الأعمى . وفى قصة « الأعمى والذئب » نجد ماسح الأحذية هو الأعمى ، موظف الملجأ هو الذئب وفى قصة «حكايات عن طاووس العصر » يكون معاطى

سائق العربة الحنطور هو الأعمى ، والذئب هو عرفان عسكرى المباحث. وفي « من أين تهب الرياح» نجد مسعود بائع البطاطا هو الأعمى الفقير ، في حين أن الرواى - بطل القصة - هو الذئب . وفي «اختناق» تبدو الطفلة الصغيرة الخادمة تجسيدا للأعمى ، ويقف مخدومها والآخر موقف الذئاب ، والثأر لا يتم هكذا دفعه واحدة ، دون مبرر منطقى مقبول ، إنه يأتى بعد عذاب طويل ، وقدرة فائقة على الاحتمال والصبر . بمعنى أن له مقدمات مسبقة تهيىء له وأنه يكون حتميا عند حدوثه ، كما أن له أسبابه الواقعية الإنسانية ، التى تنبع من واقع حياة الشخصية ذاتها . بحيث يأتى صراعها طبيعيا ، وثأرها مقبولا ، وانتصارها انتصارا للإنسان ، محتما وضروريا .

فبهلول ركة . عندما يدس له السم بحجة إطعامه ، يرفض بطريقته الخاصة ، لأنه انتهى من الطعام لتوه ، لكن عندما بدأ الجانى فى فتح فمه بالقوة فإنه . يقاوم ، لإحساسه بشذوذ هذه الطريقة . وما إن ازداد عنف الجانى ، حتى راح بهلول ركة يدفع العنف بالعنف ، فيعض ويجرح ويدمى .

والأعمى ، الذى لا حيلة له ولا قوة ولا ثروة يفاجأ بأخذ موظفى الملجأ الذى أودع ابنته الصغيرة فيه وقد اعتدى على عذريتها ، فتراه يحتال حتى يأتى به إلى بيته ، فيلاطفه ، ويسائله ، ويطلب إليه تصحيح الوضع المختل ، ولكنه يروع حين ، يخبره الآخر بأنه بعث بالفتاه إلى أقارب له فى الكويت ، كى تعمل خادمة عندهم ، عار واحتقار وإهانة من كل جانب ، والنار موقدة . فيكون الانتقاء الأسطورى من الأعمى لشرفه ولكرامته ولفقره بشكل تلقائى وطبيعى ، دونما افتعال .

والطفلة الصغيرة فى قصة « إختناق » تثأر وتنتقم وتنتصر ، وإن بدا غير ذلك . نظراً لأن الصراع الخارجى لم تتوافر خيوطه لعدم تكافؤ القوى المتصارعة ، إذ لكى يكون الصراع الدرامى مقنعاً ومعقولا فإنه يلزم أن يجرى فى حلبة تتساوى فيها كل الأطراف ، الطفلة هنا صغيرة ، خادمة تركتها الأسرة التى تعمل عندها فى داخل السيارة الفارهة ، وأغلقت أبواب السيارة . ونوافذها ، بمنتهى الإحكام الذى يشع قوة وقسوة ، فلم يسمح بنفاذ نسمة هواء باردة .

وكل ما تشاهده الطفلة من داخل هذا السجن مثير وباعث على التحدى والثأر . طفلة فى مثل سنها تشترى «سميطة» من الدكان المقابل لتقضمها . تجمع حول طاسة الطعمية على باب الدكان المجاور الناس يتحلقون حول عربة اليد المليئة بلعب الأطفال المتنوعة . طفل يلتقط «أرنباً» زاهى اللون ، ويسرع به مبتهجا . كل ذلك والطفلة مخنوقة ومحكومة بما فرضته عليها القوة من ضغوط . وسرعان ما يسقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة . جسم إنسانى يغطى الباب الأمامى للسيارة. وتسمع تكة خفيفة . يفتح معها الباب ، ثم ينزلق الجسم ليستقر أمام عجلة القيادة . ويستدير نحوها مبتسماً ، وهو يدير مقبض الزجاج ، لينفذ الهواء ، فاستراحت الطفلة ، وشعرت بالأمان ، واسترخت لتنام .

هكذا أتيحت الفرصة للانتقام وللثأر وللانتصار . إنها لم تفعل ما يفهم منه غير ذلك . لم تصرخ ، ولم تصح ، ولم تناد المارة . أو تزعق فى رجال الشرطة . إنقاذا للسيارة ، وانحيازا لمخدوميها وسجانيها ، ليس ثمة انتماء ما للسيارة أو لأصحابها . ومن ثم فانه لا يهمها شخص السجان وإن تغير زيه وأسلوبه . إنه هنا يرتدى لبسه الكاكى القديم ،

ويبتسم لها ، ويساعدها على أن تتنسم نسيم الحرية والراحة والاسترخاء.

فالثأر هنا طفلي ، سلبي ، لقد تحدت جلادها بالصمت . وارتضت الانتقام بالسكوت ، وحققت انتصارها بما يوحي برضاها عن الواقع الجديد ، إذ اطمأنت ملامحها واستسلمت للنوم ، مبتسمة (نظرت إلى ابتسامته في المرآة . استغربت اطمئنانه لها . مد يده فأدار مقبض الزجاج أنعشها الهواء ، يجب أن تستمر السيارة في السير دون توقف ، زحزحت نفسها للخلف . وغاصت في المقعد الطرى . نظرت الى الطريق والدكاكين ، والناس ، أحست براحة عميقة واستنشقت الهواء برئتيها ، وشربته بفمها تركت جسدها يتراخى بكل اعضائه شعرت بخدر لذيذ يدعوها للنعاس قاومت لحظات . ثم استسلمت للنوم مطمئنة الملامح)(٢) هذه القصة نموذج ممتاز للقصة القصيرة الفنية . لم تتعد الصفحات الثلاث من القطع المتوسط ، بل إنها ـ بالتحديد ـ عبارة عن اثنتى عشرة فقرة . كل فقرة كلماتها معدودة ومحدودة . وكل منها تبدأ بداية جديدة ، تضيف إلى الموقف ، وتثير الانتباه ، وتدفع إلى الترقب، وتصعد بنا إلى حيث ينبغي أن تكون القمة ، لا تعثر على كلمة واحدة تخرج بك عن الإطار الوجداني والشعوري والفكرى ، لا يترك لك الكاتب ثغرة تنفذ منها إلى الخارج لا زعيق ، ولا انفعال صاخب . ولا شعارات طنانة ، أو خطب منبرية وعظية .

ولنقرأ معا بدايات فقرة ، لنرى إلى أى حد تمكن من أن يتجنب تكرار الكلمات ، وكيف أنه إراد أن تسلم بداية الفقرة ، للبداية التالية للفقرة الآتية . ثم ما يسرى من حركة داخلية متطورة صاعدة (عيناها

تحملقان من خلف زجاج السيارة ... ليتها تستطيع الخروج من السيارة للطريق ، للناس ، للشمس وللمطر وللهواء .... عدت على أصابعها الشهور من يوم أن اشتغلت بالخدمة عندهم ... زحفت من اليسار إلى اليمين .. انتقلت من طرف المقعد إلى الطرف الآخر .. الزجاج كله مغلق وهم حذروها أن تفتحه .. الناس يتحلقون خلف عربة اليد التى يزعق صاحبها مناديا فيسرع بعضهم إليه ... شىء يكتم أنفاسها والأبواب كلها مغلقة بالمفتاح .. سقط ظل فوق عجلة القيادة اللامعة .. تحركت السيارة فتحركت معها فى قلق .. بدا لها الأمر غريبا أن يجىء رجل ليجلس فى مكان القيادة غير سيدها .. ارتجفت حين سمعت صوت الرجل نظرت إلى ابتسامته فى المرآة..).

ومما يحمد للكاتب أيضا ، أنه لم يلجأ إلى وصف شخصية الطفلة ، الخادمة ، ولا شخصية السائق الجديد أو السارق ، ولم يقدم إلينا السيد المخدوم لا برسمه ولا بسلوكه أو بفكره ، وإنما اكتفى بالموقف فى حد ذاته ، واستطاع أن يغذيه بشحنات كهربية ألهبته إلى الدرجة القصوى ، ونشير إلى أنه لا يوجد ثمة حوار ، وإن كنا نشعر أن الحوار الداخلى بالغ الغزارة : بينها وبين نفسها ، وبينها وبين الأشياء البسيطة التى تتمناها فى الخارج ، وبينها وبين السيارة ، وبينها وبين هذا الصاحب الجديد .لقد وفق الكاتب فى أن تشع قصته القصيرة هذه إشعاعات كثيرة ، وفى أن تحمل رؤية متقدمة سخر لها أدواته الفنية ، بحيث اكتملت فنياً وموضوعياً .

على نحو آخر نزعم أن شخصية «بهلول ركة» فى قصة الليل ... يافاطمة» رسمت لكى يكتب لها البقاء ، كما كتب لشخصيات «راسكو لينكوف» فى « الجريمة والعقاب » و «ايفان كار مازوف» فى «الأخوة

الآخر ـ الإنسان ، فإنه قوى مصارع مخطط ، يتصور دائماً أن الغلبة لن تكون لغيره ، ومن ثم فإن اللقاء بينهما مستحيل . إنها على طرق نقيض، والحب مفقود ، والتواصل غير ممكن . والإنسان ـ هنا ـ هو سبب عدم تحقق ذلك ، لدوافع نفسية وجنسية .

كما نلاحظ أن ما صدر من بهلول ركة من حركات مقاومة ، أو أصوات لا تتصل بالبشر ، بقدر صدورها عن عالم الكلاب ، لدرجة أننا نشعر بالصوت مجسما ، حتى صار صوتا حسيا ملموسا . وقد حدد الكاتب لكل مستوى من مستويات حركة الكلب ، ما يقابلها من درجات الصوت . بعد أن ربط – منذ البداية ـ بين النباح البشرى وبين استجابة الكلاب له بطريقتها الخاصة ، مثل : يهوهو – يرقوق ـ يدقدق ـ يعوى بصوت كالنباح ـ ركض ـ رفس ـ حمحم ـ يتشمم .

ثم إنه حرص على أن تكون جملة من ناحية ، وعباراته من ناحية أخرى ، قصيرة إلى أبعد حد . واستخدم الأفعال الدالة على الحركة ، والتوتر ، والصراع ، بشكل جديد ولا نجده يسرف فى استخدام حروف العطف ، ليربط الجمل بعضها بالبعض الآخر ، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة ، ومن فعل إلى فعل ، ومن انفعال إلى آخر ، دون انتظار لعوامل ربط ، إثارة لانفعال القارىء ودفعا له كى يعيش التوتر والقلق والترقب ، ولتنتقل إليه عدوى الحركة والتوثب . ولعله أراد أن يبتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة ، فثمة عدم تواصل فى كل شىء : فى النظم ، والمجتمعات ، والحياة ، والعلاقات بين الناس بعضهم والبعض الآخر ، وكأنه تعمد شيئا من هذا فى بناء القصة وتشميل هيكلها العام . الجملة الواحدة القصيرة تؤدى دورها المحدد الذى لا تتعداه ، وتأتى الجملة التالية بما خطط لها ، لتطبع انطباعا

خاصا بها هي وحدها ، وهكذا . وما على القارئ إلا أن يؤدي مهمة المتابعة ، والربط ، والتذكر ، والتخيل ، ثم المعايشة الكاملة !

ولغته في كل قصصه لغة قارة ، لا تبلغ حد الصرامة والجهامة ، ولا تتصل من قريب بلغة الشعر ، ولا تهبط إلى درجة الإسفاف والابتذال . تحت أي دعوى أو مذهب أو مبدأ ، وهو لا ينتقي إلا الكلمات القصودة للدلالة على المعنى الواحد المحدد ، حتى لا يدعك تذهب في تأويلها مذاهب شتى ، فيفلت منه الزمام ، ويتمزق الخيط الفني ، ويضيع الهدف.

في قصة « الأعمى والذئب» تراه يدقق في انتخاب الأفعال الدالة على حركات الأعمى وهو يبحث عن ابنه . يقول على لسان الابن راوي القصة : (.. في الصبح نادى أبي من حجرته ، فسددت أذني . دخل يتحسس الطريق إلى الفراش انكمشت في ركن الحجرة وأنا ألبس ثيابي. كنست يداه الفراش الخالي صاح : زهران ، خرج ينادي بصيحاته . دخل الحجرة ثانية . زحفت يداه المرتعشتان على الجدار حتى وصلتا للمسمار الخالي من الثياب ، دار حول نفسه وصرخ يناديني)(٤) ونادرا ما يكون «الحوار» عنصرا أساسيا في البناء المعماري لقصصه القصيرة . ربما لأن جمله القصيرة المدببة ليست إلا حواراً مشحوناً بالايحاءات ، والدلالات ، والصور ، والمعاني وعندما تكون هناك للحوار ضرورة موضوعية أو فنية فإنه يقتصد كثيرا في جمله ، بحيث يأتي قصيرا ، ومكثفا ، ومركزا ، ومدببا .

مثال ذلك ما يديره من حوار بين الأعمى وموظف الملجأ الذي انتهك حرمة الفتاة الصغيرة ابنة الأعمى داخل الملجأ ، وقد بعث إليه الأعمى برسول التفاهم حول ستر الفضيحة : (فتحت الباب للطرقة

الخفيفة كنقرة الإصبع) ودخل الرجل متردد الخطى فى تخاذل حيا أبى بنبرة متوددة ، أطرق أبى برأسه ، جلس الرجل أمامنا على الدكة الخشبية المنخفضة نظر إلى أبى مترقبا ، تمتم أبى بجفاء :

- أرسلت لك أم كوكب ، قلت تداوي الجرح .

مال الرجل بوجهه العريض إلى جانب . حدقت عيناه فى الأرض صامتاً .

- لابد أنك تعرف ما تنوى عمله .

حك الرجل أنفه المدبب باصبعه وسكت .. زحف أبى على الحصير مقتربا من النار أكثر ، كانت الجمرات محمرة كعيون ذئاب فى الظلام .

- عرفت عنك بعض الأشياء ، زوجة وأولاد . أهذا يمنع ستر العار؟

عبثت يد الرجل بارتباك فى شعر رأسه الغزير :

- ليس هذا فى الحقيقة

أطرق أبى لحظة ورفع رأسه :

- المانع أنها بنت ملجأ ، كان يمكن أن أبلغ لولا الفضيحة .

زم الرجل شفتيه المنحنيتين وسكت .

- لا أسمع منك كلاماً ، البنت هربت والفرصة أمامك ، لتدبر أمورك حتى تعود .

بنبرة مترددة قال الرجل منخفض الصوت :

- قابلتها

لم ينطق أبى وصمت فى ترقب .. قال الرجل بصوت يتراجع فى حلقه:

- ساعدتها للسفر مع أقاربي إلى الكويت . لتشتغل في بيتهم .

دمدم أبي بشيء لم أسمعه . صحت مستنكرا :

- خادمة ؟

- أو صبيتهم بها

تلون وجه أبي بزرقة مخيفة ، انتفض يزأر :

- أبعدتها عنا . لتهرب من جريمتك!)(٥)

واضح أنه لا يكتب الحوار بالعامية . بل إنه يتوسل باللغة الفصحى المقبولة السليمة البناء والتركيب ، والبعيدة عن التقعر ، إنها لغة سهلة ، ستؤدى الغرض المطلوب . والجملة الحوارية عنده قصيرة . على الرغم من أن معظم ما صدر من جمل حوارية جاء على لسان الأعمى - الأب . فإننا نلاحظ اختفاء الخطابية ، مع أن الأعمى كان في موقفه شديد الانفعال ، والتوتر . والعاطفية ، والحماسة لأنه أهين في عرضه وشرفه وكرامته .

ومما يلفت النظر أيضاً أن الكاتب لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية أفعال القول كما هو مألوف لدى بعض الكتاب ، حين يبدأ الحوار بالفعل « قال » أو « قالت » أو قلت » . إنه هنا يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية ، أو عن طبقة الصوت ، أو عن نوع الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت . كأن يقول : « تمتم أبي بجفاء . دمدم أبي بشيء ، لم أسمعه . انتفض يزار . أطرق لحظة ورفع رأسه » وهو لا يكتفي بذلك ، بل إنه يحدد صدى الجملة الحوارية عند الطرف الآخر المشارك في الموقف الحواري ، وإن لم ينطق كلمة . فضبط الحركة ، أو الانفعال ، أو ما قد يصدر - عفواً - من صوت ، انما هو متمم للموقف الحواري من ناحية ومهم بالنسبة للنسيج العام للقصة

القصيرة ككل . إن الجملة الحوارية تستتبعها حركة ، مثل « مال الرجل بوجهه » ، « حك الرجل أنفه » عبثت يد الرجل بارتباك فى شعر رأسه »، «زم الرجل شفتيه » وهو ما تظفر بمثيله فى قصة « الليل يا فاطمة» (٦)

« لا ننسى أن هذه السمات الفنية تتوافر فى كل القصص التى أشرنا إليها ، والتى تعتبر خصائص وصلت بهذه القصص إلى حيث الجودة والدقة والإحكام . ونستطيع أن نضيف إلى ذلك محاولته الإقدام على أن ينوع فى طريق السرد القصصى . وفى الشكل الذى يقوم به الحدث . مع احتفاظه بكل ما ذكر على أنه أساسيات فى عملية البناء الفنى .

الشاهد على ذلك قصته « حكايات عن طاووس العصر » « فطرفا الصراع هما : معاطى » سائق عربة الحنطور - وقد توفى أخوه أمام عينه ، بسبب تعذيبه فى قسم الشرطة - و « عرفان » شرطى المباحث الذى كان يستبد بالناس ، لعلاقته بضابط المباحث « فاروق » ولخدماتة المتنوعة لزوجة هذا الضابط . ويقتنص الكاتب لحظة ما بعد طرد « عرفان » من الخدمة وحبسه سنة . إذ سقط سلطانه عنه . وطفق يبحث عن عمل حتى أدى به الأمر إلى أن يعمل مهرجاً أو بهلوانا » فى الأسواق . لقد هوت قوته الغاشمة ، فانهار جبروته ، ثم انحدر من عليائه . وبعد أن قام بالأعيبه ، طلب أن يتقدم أحد المتفرجين . ليشد وثاقه بحبل ، زاعما أنه سوف يحل هذا الوثاق ، إظهارا لبراعته فى اللعب ، وكشفا عن قوة عضلاته . عند ذاك فيبرز . ومعاطى ، من بين الواقفين ، قاسى الملامح ، وأخذ يلف الحبل بقوة وإحكام حول جسد «عرفان» الذى فشلت كل محاولاته فى الإفلات من الوثاق ، وأخيراً . طلب إليهم أن يفكوا الحبل ليخلصوه . من الصمت المهزوم فى العيون رأى لحظات

ضالته ، تقلصت ملامحه بالهوان فلم يجد بداً من إعلان عجزه ، وهزيمته الصارخة .

الموقف هنا طبيعي جداً ، قابل للتصديق والمعقولية ، وقد تهيأت له كل العناصر المعاونة التي تجعلنا نتصور حدوثه . معاطي ينتقم ويثأر وعرفان يسقط من علي والأسباب معروفة لا افتعال ، ولا رومانسية ولا إقحام لشيء دخيل . كل الأمور تجرى تلقائية وطبيعية واللقاء ، لقاء الحب والعدل والتعاون - مستحيل ، إذ كيف يتم وهما على النقيض تماماً ، وكل منهما في طرف بعيد جداً ، ولا سبيل إلى وضع أي معبر بينهما ، أو أي جسر للتفاهم والود ؟

لو أن المعنى الذي أراده الكاتب قد قيل بشكل تقليدى لما كان ثمة جديد ، إذ الجديد حقاً هو القالب الذي صب فيه الكاتب فكرته ، أي الشكل الذي صيغ الحدث من خلاله ، فقد شاء الكاتب للأطراف التي يهمها «الحدث» بالدرجة الأولى أن تشترك في بلورته .

تحت عنوان ، معاطي يتكلم » نتعرف إلى سبب الصراع أي إلى ما كان من إمر أخيه الذي عذب حتى الموت ، في إيجاز بليغ ، ومن وجهة نظر الأعمى المعتدى ، في إيجاز بليغ ، ومن وجهة نظر الأعمى المعتدى عليه . وهو - بطريق غير مباشرة - يفضح علاقة السلطة بالناس، والتزوير ، والرشاوى ، والظلم دون أن يعلن صراحة عن نقد أو تجريح ، ومن غير أن يبوح بكلمة يفهم منها ذلك ، والحق أن معاطي لا يتكلم ، وإلا أصبح حديثه خطبة مطولة لكن الكاتب هو الذي يصور ، ويمهد ، ويحلل دون تدخل على الإطلاق .

العنوان الجانبي هو : «عرفان» يعلن لنفسه » الذئب ، الجلاد ، ممثل السلطة التي تنوى ، بصور واقعه الذي صار إليه ، وضياعه الذي

أصبح فيه ، وعاره الذى يستشعره . هنا يختار الكاتب الفعل المضارع، يعلن لأن فى ذلك إفصاحاً علنياً ظاهرا لحقيقة يعرفها الناس ، إذ هو مع نفسه يسلم يائساً مما هو فيه . وحاله هذه لا تخفى على أحد وهذا الإعلان للنفس يقع فى عشرة سطور .

ونظل مع عالم «عرفان» ، حيث يأتى العنوان الثالث « وفى ظلمة الليل عرفان يتأمل نفسه » ، هنا نشعر أن الكاتب يعين «الزمان » ويحدده « فى ظلمة الليل» وهو ما لم يحدث من قبل . ثم إن الفعل الذى سوف يحدث هو «يتأمل» نفسه إنه لن يعلن ، ولكنه «يتأمل» ، ومتى يتم ذلك ؟ وفى ظلمة الليل ، ذلك أنه سوف «يتأمل» أفعالا وأقوالا وسلوكيات وأخلاقيات لا علاقة لها بالقيم الإنسانية ، إنها أشياء خفية مستورة لا يكون الحديث عنها «أعلاناً» وإنما «تأملات» للنفس ، وفى ظلمة الليل . ومادام الأمر كذلك ، فإن له أن يكشف الغطاء عن كل مستور خفى ، ولا بأس من أن تستغرق فترة التأمل ثلاثة أضعاف ما احتلته لحظة «الاعلان» من مساحة .

يجىء عنوان رابع هو «عيون فى أحياء المدينة » . وفى هذا الجزء يلتقط الكاتب نظرات بعض من كان يرهبهم «عرفان» ، ويستغلهم ، ويستحل عرقهم بلا مقابل . مثل ماسح الأحذية ، وصبيان المقاهى ، وباعة السمك وأصحاب الدكاكين الصغيرة ، باعة الخضروات والفاكهة .

ثم ننتقل إلى موقف عملى بدأ «عرفان» يتخذه ، جاء تحت عنوان خامس «كراوية الأسطورجى يقول » ، حين عقد عزمه على أن يتعلم مهنة دهن الأثاث ، وموقف الصبية من عرفان ، وكذا زوجة «كراوية» ، وسخرية الجميع منه ، ثم طرده.

وأخيرا نعيش فى القسم المعنون « الناس يحكون» مع التجربة

التى قادت عرفان إلى نهايته المحتومة على يد «معاطى» ، بمعنى أن الكاتب أراد أن يشترك الناس جميعاً فى مشاهدة اللحظة الفاصلة . ليس فقط بعض العيون فى أحد أحياء مدينة دمياط ، بل أيضا العقل الجمعى للناس . مدنيين وقرويين ، فى سوق السمك الكبير . هذا هو أكبر أجزاء القصة التى تقع فى اثنتى عشرة صفحة من القطع المتوسط.

ولا يخفى أن الكاتب يتوسل بالرمز فى قصص «الليل يافاطمة» و «الأعمى والذئب » ، و «حكايات عن طاووس العصر ، و «الحاجز» ، «القاع» ، ولا يعنى هذا أنه يوغل فى استخدام الرمز ، أو أنه يجرى وراء الإغراب ، ولكنا نستطيع أن نتلمس لكل قصة من هذه القصص الجيدة بعدين ، أو مستويين ، إذ يمكن تأويل الحدث أو الشخصية فى كل منها فى ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى أو إلى موقف بذاته ، وإن كان الثابت ـ فنياً ـ أنه وفق فى تشكيل الحدث ، وتقديم الشخصية ، واختيار الشكل ، بحيث لا يبتعد بنا عن الواقع ، ولا يحيد عن الصدق الفنى ، ولا يمعن فى التعقيد والإلغاز .

إنه تعمد ـ مع سبق الاصرار والترصد ـ أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ، ومعقولة ، يلتحم فيها الفكر والواقع والرمز ، وتنصهر الرؤية التقدمية فى قنينة الفن الصافية النقية .

هوامش

١ – نوهت بنتاجه وبقيمته الفنية فى (الأهرام) ٨ إبريل ١٩٨٠ـ ص ١١ مقال (قصاص أغفله النقاد) . بعدئذ تتابعت الكتابات حوله ، ونوقشت قصصه فى «البرنامج الثانى ، باذاعة القاهرة .

٢ – الأعمى والذئب ». دار الأمل للطباعة والنشر ١٩٨٠ ـ ص٤٥ .

٣ – نفس المصدر ـ ص ١٠ ، ص ١١ .

٤ – نفس المصدر ـ ص ١٨ .
٥ – نفس المصدر ـ صفحات ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ .
٦ ـ أنظر الموقف الحوارى بين فاطمة وزوجها حول علاقتها ببهلول ركة ص ٧ .

* * *

* فى مقدمة كتابه بعنوان « الحلقة المفقودة » في القصة القصيرة المصرية يقول د. سيد ا' ـاج : في ضوء التيارات والمراحل التى حددها أكثر الباحثين : المرحلة التعبيرية الأولى والمرحلة التعبيرية الثانية ، والتيار التجريدى ، وتيار اللامعقول والعبث .. وهكذا يبدو «الموقف» فى معظم الدراسات الأدبية والنقدية التى تناولت فن القصة القصيرة فى مصر . وكأنه أهمال متعمد مع سبق الإصرار والترصد .

ومن ثم كان الدافع لتناول نماذج تمثل هذه المجموعة من الكتاب حتى استكمل بعض ما قدمت فى هذا المجال .. وبخاصة أنى ألمحت إلى ذلك حين كنت أذكر أن جيلا وسطا من كتاب القصة القصيرة ، لم ينل حظه من الدراسة النقدية ، ولم تلتفت إليه البحوث الأكاديمية ، وكاد تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يغفله تماماً .

ومما لا يخفى أن كلا من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، أصدر ما لا يقل عن سبع مجموعات قصصية ، إلى جانب عشرات القصص المنشورة فى هذه الصحيفة أو فى المجلة .

ازاء هذه الظواهر يصبح لزاما على المهتمين بدراسة فن القصة القصيرة فى مصر ، أن يعكفوا على تناول ما أبدعه هؤلاء الكتاب على وجه خاص ، بقصد جلاء ما فى انتاجهم من جوانب قوة أو جوانب ضعف .. حتى يكون الحكم موضوعيا .. بدلا من كلمات العطف والاشفاق التى تتدفق عندما يذكر هؤلاء الذين اصطلح على تسميتهم

«جيل الوسط» .. والحق أن هذه النغمة لا تفيد تاريخنا الأدبي ، ولا تسهم في توجيه الكتاب وتقويمهم ، بقدر ما تبرر للمقصرين قصورهم في المتابعة والتحليل ..

ونحن نرفض القول بأنهم «جيل وسط» .. ذلك أنهم لا يشكلون - مجتمعين - جيلا واحدا بالمفهوم البيولوجي للجيل .. كما أن هذا لا يستقيم مع كون عمر بعضهم يقترب من الستين عاما مثل عبد الله الطوخي وأحمد عادل وأمين ريان وأحمد نوح ومحمد كمال محمد ..

ومن ثم فانهم بمثابة «الحلقة المفقودة» التي يلزم البحث عنها ، واستكشاف فنها ، وبيان قيمتها ، ومستواها الفني .

وليس من شك في أن عوامل متعددة ، اسهمت في عدم اقتراب النقد والدراسات الجامعية من نتاج هذه الحلقة القصصي .. يقف في مقدمتها غلبة اتجاه نقدي واحد في فترة ما ، لا يلتفت إلا إلى ما يتفق ورؤيته .. ومن ثم فانه يغفل - عامدا - كل ما لا يدعم هذه الرؤية ، أو ينسجم معها ، أو يبشر بها ، وما يلبث أن يعقبه اتجاه آخر مناقض له فيأخذ لنفسه موقفا مشابها ، ويتشقع هو الآخر - لأنصاره .. عندئذ تتاح الفرصة كاملة لاغفال الكتاب الذين ينتصرون للفن الصادق ، ويستندون إلى معايير فنية يلزمون أنفسهم بها ، ويسيرون على هديها ، ويعبرون - من خلالها - عن ظروف مجتمعهم وقضايا واقعهم الذي يعيشون فيه .

هكذا اكتب «النساج» في مقدمه كتابه «الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية » .

على أن هناك نقاد آخرون يخالفون النساج في رأيه .. مجمعين على أن مصطلح «الحلقة المفقودة» الذي استخدمه النساج لا ينطبق على أديب ملتزم مستمر في ابداعه مسموع الصوت في الحياة الأدبية .. اذن

المصطلح هنا غير دقيق وغير مقبول ..

أما ما قدمه د. النساج فى كتابه من نماذج من قصص ، وتناولها بالنقد والتحليل ، فقد كتب قبلها عنى عددا كبيرا من الصفحات اجتزىء منها ما يلى :

محمد كمال محمد واحد من كتاب هذه الحلقة المفقودة ، ومن نفس جيل عبد الله الطوخى وأحمد عادل ، لكنه يختلف عنهما وربما عن كثير من الكتاب .. فهو لم يعمل بالصحافة قط .. ان كاتبنا هذا لم يعمل عملا منظما ومتصلا طوال حياته يضمن بواسطته حاضرة ، ومستقبل ابنائه ، وقد تعدى الخمسين من عمره ، وأبناؤه كثيرون ، وشقاؤه من أجلهم مر وطويل . لدرجة أن كتابة القصة القصيرة ـ فى أغلب الأحيان ـ كادت تصبح مصدره الرئيسى للرزق والعيش .. رغم ضآلة عائدها ..

وهو ما يزال يكدح فى ميدان الكتابة القصصية باصرار وعناد فائقين .. دون استناد إلى شلة . أو ارتباط بحزب . أو انتماء إلى صحيفة . أو احتضان ناشر له ، أو اعتماد على ناقد خصوصى .

الا يعتبر تجسيدا حيا للظلم المادى والأدبى الذى يقع على الأديب أثناء حياته ؟!

ومع ذلك فانه تمكن من اصدار ثمانية مؤلفات قصصية . نشرت جميعا بعيداً عن الهيئات الرسمية المسئولة عن الطباعة والنشر والتوزيع . كلما اتيحت فرصة هنا وهناك . لسبب أو لآخر صدرت له رواية أو مجموعة قصصية . وآخر مجموعاته القصصية هى « الأعمى والذئب » ١٩٨٠ .

لم يدع محمد كمال محمد ادعاءات سياسية أو فكرية ، وفقا لمقتضيات الأحوال والأزمان فيقتنص عملا مرة ، وجائزة أخرى ، وفرصة للشهرة وذيوع الصيت مرة ، وهكذا . لكنه لم يلجأ الا الى الصدق مع قدراته وطاقاته الفنية ، ومع واقع الحياة فى مجتمعه ، ومع القصة القصيرة أداته لتوصيل فكره ورؤيته .

كما كان متوقعا ان يأتى انحيازه للماركسسيه صارخا ، بسبب ما عاناه فى حيازته . فيعلن إيمانه العميق بها . أو بأى من المذاهب الاجتماعية الاخرى . ويغذى قصصه القصيرة بالشعارات والخطب والمباشرة ، بيدأنه توسل بالفن وحده . ليقول كلمته وليحدد موقفه من كل ما يحيط به « ومن هنا فهو يكتب قصصه تحت وطأة اوضاع غير مستقرة . وفى اطار مادى ضاغط . ثم انه لا يسعى كى تصب فى قالب واحد . أو تسير فى خط موضوعى وفنى لا تتعداه .

ومع القصة القصيرة وحدها خالصة لدرجة الفن ، طفق يجرب ويجرب ، حتى وصل فى مرحلته الأخيرة الى درجة عالية من النضج تمثلها قصص : « الليل يا فاطمة » . « الأعمى والذئب » . « حكايات عن طاووس العصير » . « من أين تهب الرياح » . « اختناق » . « الحاجز» . « ذراع تحت الرأس » . « القاع » . وهى قصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة ، ولو أنه لم يخلف طوال حياته الإهذه القصص لكفاه ذلك .. انها قصص لا تصدر الا عند خبير ذى حنكة ، أو محترف اصيل ذى دراسة بأصول صناعته .

فتحي سلامة

الذين يدعون النقد . ويصرحون في الصحف والمجلات بأن الأدب العربي مكانه المتحف ، وبعضهم صرح بأن الأدب العربي لم يعد موجودا والعيب هنا ليس عيبهم إنما العيب في صحافة تعيش في الظلام وترى أن الهجوم والتشهير هما سلاح التوزيع ، لهذا لم أجد عذرا أبرر به ما قاله الأستاذ حمدى قنديل في برنامجه المشهور (رئيس التحرير) والذى راح فيه يردد اقوال هؤلاء الذين يشهرون بالأدب ، ويقول إنها أقوال مأثورة وما هي كذلك ، وكنت اتمنى أن يتحرى الدقة وخاصة انه رجل مثقف وعلى علم ويدرك تماما حقيقة ما نسب إلى هؤلاء النقاد الذين جاء بأقوالهم (المأثورة) . لأنهم للأسف لا يعبرون إلا عما في نفوسهم وفي النهاية الأدب بخير لم يمت ، والأدباء يحاولون جهد طاقاتهم الإبداعية ، فإذا كان النقاد لا يجتهدون في مذاكرة ما يبدعه المبدعون ، فليس هذا ذنب الأدباء ولا يحق لهؤلاء ان يتصدروا موائد الخطابة ويتباهوا بأقوالهم المأثورة ولهذا اقدم اليوم أحد كتاب القصة القصيرة الذى يعد من ابرع كتاب القصة القصيرة ، عاش حياته كلها من أجل هذا الفن النبيل ، وعلى الرغم من كل صعوبات الحياة التى قابلته فإنه تحدى كل تلك الصعوبات ، وظل وفيا لكتابة القصة وكان من الممكن أن يتخلى عن ابداعة ليعيش حياته آمنا ، ولكنه استمر يكتب ويبدع ، ولم يقابل هذا الإبداع إلا الصمت التام ، وكأنه غير موجود ، وكنت اتمنى طوال ربع قرن أو يزيد ان يلتفت اليه ناقد واحد ممن يدعون امتلاك نظريات النقد ، والكاتب الذى أود أن يلتفت اليه النقاد هو

الاديب المبدع محمد كمال محمد ، وتحت يدى اجزاء مجلدات الاعمال الكاملة ، والتي طرحتها في الاسواق دار نشر خاصة تحملت مخاطرة النشر لانها تعلم مكانة المبدع محمد كمال محمد الذى قدم أكثر من عشرين مجموعة قصصية ، وكان حظة مثل حظ ادباء كبار من أمثال يوسف جوهر وسعيد مكاوى وسعد حامد وهؤلاء ومعهم محمد كمال محمد أعلام من أعلام فن القصة العربية ولانهم - مثله - يكتبون فى صمت ، ولا يدعون الثورية الفجة ، فلم يهتم الكثيرون من النقاد بهم ، وان كان تاثيرهم فى الحركة الأدبية واضحا .

ومحمد كمال محمد ، يكتب القصة منذ ما يقرب من نصف قرن ، ولكنه مثل الراهب ، لا تهمه الدعاية ولا يهمه حضور الندوات ذات الاجراس العالية ، ولا يهمه إلا الكتابة والكتابة فقط لهذا لم ينتبه إليه الأستاذ الدكتور الناقد ذو القول المأثور الذى تراه فى كل مكان ، وفى كل ندوة ، وفى كل جلسة ، وكأنه لا يتنفس الا فى تلك الندوات ، وحديثه معاد ، ومكرر ، ولا حياة فيه ، بل اننى آدعى أن عدم الاهتمام بأدب محمد كمال محمد كان فيه تعمد وإرادة عدم إلقاء الضوء عليه ، وهذا ظلم كبير ، ولأنه يكتب باللغة العربية السليمة ، وله فى كل مجموعة نكر واضح ، ولا يسير وفق هوى (الحداثة واللاتكوينية) .. ولا يرى رأى أصحاب المذاهب الغربية ، وليس له جماعة يجلس إليها فتتشيع له ، لهذا كله ظل محمد كمال محمد فى ركنه الهادئ البعيد عن عيون فلاسفة النقد الحديث . فتحي سلامة

صفحة «دنيا الثاقفة» جريدة الأهرام (١ أكتوبر ٢٠٠٠)

الرواية تنقل لنا جماليات المكان على نحو معاش ، فهو لا يقدم لنا جماليلت المكان على نحو معاش ، فهو لا يقدم المكان كصورة وإنما كما ينطبع فى وجدان الشخصية التى يقدمها الكاتب ، وهذه سمة تميز الكاتب عن غيره من الكتاب لأنه ينقل المكان من خلال مفهوم فينومينولوجى بمعنى أنه ينقل المكان من خبرة شخصية مرتبطة بشخص يعيش حالة معينة وقد يغير احساسه بالمكان إذا تغيرت الخبرات المرتبطة به ، ولهذا فهو لا يحتفى بالمكان فى ذاته، ولكن من خلال الشخصية التى يقدمها ، واستطاع الكاتب فى هذا العمل الأدبى الجميل أن يعيد بناء هذا العالم الداخلى للصبى من خلال منطق التتابع الزمنى ، وأضفى على عالم الرواية طابعا شعريا ، والمقصود بالشعرية هنا ليس ذلك النوع الأدبى الذى نسميه الشعر ولكن حالة الشعرية بما تمثله من نفاذ الجوهر والموجودات والتعبير عن دواخل النفس الأصيلة بصدق وبدون ادعاء، وهذه الشعرية تتمثل فى المواقف الدقيقة التى يعيشها الصبى مع زوجة الأب التى تتميز بالقسوة ومواقف الحنو من الأب واخيه من أبيه «رفاعة» والرواية فى سماتها تلك تخالف كثيرا من الروايات السائدة وتقدم خصوصية فريدة لمشاعر الطفولة وتنقلها فى كلمات بسيطة وعميقة فى آن واحد ، ولهذا فإن جدة هذا العمل تكمن فى هذه التقنية التى اختارها الكاتب لينقل لنا تجربة عالم الطفولة فى ذلك الزمن التى كانت فيه مصادر الحياة شحيحة فى كثير من قرى مصر ، ولم يقسم الكاتب روايته الى فصول وانما على التقطيع السينمائى الذى يتيح الانتقال من مشهد إلى آخر بحرية تتيحها هذه الحالة الوجدانية التى تيسطر على الصبى وتجعله ينقل لنا هذه التجارب بكل ما فيها من أسى والم ، ويقدم الكاتب لنا شخصيات عديدة بشكل

لا يخل بتقديم صورة الحياة اليومية والتفاصيل الداخلية لهذه الشخصيات .

والسؤال الذى يمكن أن يلح على القارىء وهو يطالع هذا العمل للكاتب محمد كمال محمد وهو لماذا هذا العمل الأدبى فى ذلك الوقت ، وهو فى هذه المرحلة الأدبية التى يكاد يكتمل عطاؤها ؟ والإجـ " على ذلك بسيطة ذلك أن لكتابة تاريخ الذات فى صورة طفل هى محاولة لاستعادة الهوية المفتقدة للذات الآن ، والتى جعلت البعض يلجأ لاستيراد هوية خارجية جاهزة وتظهر فى الكتابات الأدبية بشكل واضح فى افتعال التجربة وتقديم عوالم غريبة عن تجربة الكتابة الأدبية العربية التى هى فى الأصل محاولة لإضاءة الوجود الإنسانى فى تلك البقعة من العالم .

وفى هذه الرواية يتم التوحيد بين تاريخ الذات وتاريخ الوطن على نحو ما بين لنا أن صور الوطن والهوية ليست واحدة وإنما متعددة بتعدد تجاربنا وان البشر يمكن أن يضيفوا إلى هوية وطنهم من خلال تجربتهم فى الحياة اليومية التى هى صورة من صور الاستجابة مع الواقع وقضاياه وقد تكون هذه الاستجابات من الابداع الذى يفتح أمامنا آفاقا جديدة لم نعرفها من قبل ، أو تكون القدرة التفسيرية على فهم التحولات التى حدثت للمصريين بعد التغيرات العنيفة التى المت بنا بعد الأحداث العاصفة التى عاشها العالم كله .

والهوية ليست معطى ثابتا أو مفهوما مطلقا ومجردا وإنما الهوية صورة حية متغيرة تجسد علاقتنا بالعالم وتجسد الطرق التى نتعامل بها مع الآخرين وتبين نظرتنا لأنفسنا . فهذا الأب تعكس تصرفاته مفهوما للحياة ينقل إلي ابنه عبر ممارسات وتفاصيل عديدة ، ولهذا تكسب هذه

الرواية أهميتها من الشغف بالتفاصيل الصغيرة هي ما يشكل تاريخنا اليومي وهذا الاهتمام بالتفاصيل يدل علي استيعاب الكاتب لتطور الرواية المعاصرة التي تهتم بابراز التفاصيل الدقيقة وشكل هذا أحد ملامحها الرئيسية . وهذا النص للكاتب محمد كمال محمد يمثل تجربة جديدة بالنسبة لمساره الأدبي واعتقد أنه يفتح به عالما خصبا نطل عليه من خلال لغته القصصية القادرة على نقل مواقف شديدة الرهافة ، وتجعله يقبض على تفاصيل يصعب الإمساك بها .

د. رمضان بسطاويسى

الهشيم وفن رواية الحكى

فتحى سلامة

أعادنا الروائى محمد كمال محمد إلى فن الحكى العربى الأصيل، وذلك براويته المنشورة أخيرا (الهشيم)، وذلك باستخدام أسلوب السرد التسجيلى لحياة طفل يافع يرى جديد الحياة باستمرارفى مشواره اليومى ذهابا وعودة من منزل الأسرة في القرية إلى معهده العلمى فى المدينة ، إننا نكاد نشم رائحة زهور البرسيم والتين الشوكى ورائحة الماء الآسن فى القنوات ، ونكاد نحس بحرارة الشمس وهو يسير تحتها خلال عودته وحرارة غرف النوم الطينية العارية من الأثاث ، ونستشعر تخوفه من أبيه المعمم معلم (الكتاب) وإمام المسجد الصابر أمام العوز الذى يعيشه ، وممزق بين زوجتيه البندرية والقروية .. وإذا كان محمد كمال قد برع كعادته فى الوصف التحليلى التسجيلى فإنه لمس ما فى الإنسان من عاطفة وإحساس مرهف ، ففى كل أعماله التى تصل إلى الثمانية والعشرين كتابا ما بين رواية ومجموعة قصصية .

يجد القارىء نفسه وقد غسلت الدموع عينيه ، وتعاطف بقوة مع شخوص إبطاله ، وذات مرة سمعني الزميل مجمد كمال محمد ، أقول هذا الرأى منذ سنوات كثيرة ، ولم أكن أراه ، فلما رايته وجدت دموعا في عينيه هو ومضى حزينا لأنه تصور أنني انتقص من إبداعه ومضت السنوات ، وأنا أشعر بالأسف والأسى لأنني آلمته وما كنت قا. · هذا ولكنه تصوره ، ولم يعاتبنى ولم نتناقش فى هذا الأمر أبدا ، ولهذا انتهز فرصة الكتابة عنه لكى أقول وأرد د ما سبق أن قلته لكي يعرف أنني لم أكن أقصد ذمه أو الإنتقاص من قيمة إبداعه ، إنما كنت فى سبيل كشف المعلوم والمستور من منهج محمد كمال محمد ، الذى اختص به نفسه ومضي يحققه في كل أعماله ، ونجح فى وضع خط قصصى وروائى تميز فيه وأصبح علامة عليه ، أنه لا يصرخ ولا يرفع صوته بالشعارات كما يفعل الآخرون ، ولكنه يقدم لك الفعل كما هو ، ويقدم لك الصورة كما يراها وأنت حر فى أن توافقه أو تخالفه ، ولك الحق فى الإنفعال من عدمه ، أنه لا يكذب وأيضا لا يتجمل ، هى الحياة حاول أن تفهمها ، أنه الإنسان أهم ما فى الكون كما يراه محمد كمال محمد الروائى الذى أمل ، وصور هذا الأمل للقارىء لكى يشركه معه فى الحياة الأمل ، لقد عانى الطفل فى رواية البشيم كل المعاناة التى يمكن أن تمر بطفل فى سنه فى قرية تكاد تكون مطموسة . مع هذا يتجح هذا الطفل ويحقق حلمه في التعليم والترقى ويحقق الهدف .. الحياة الأمل .

جريدة الأهرام ٢ مايو ٢٠٠٤

« الهشيم » .. رواية محمد كمال محمد

سيرة أدبية ترويها ذاكرة الأديب الفوتوغرافية

أمين بكير

جريدة القاهرة

من الخير أن نحدد اتجاهنا ، أنا ، ويتبعنى القارىء الذى قرأ والذى سيقرأ والذى لم يقرأ ، والذى سيقرأ هذه الرواية الجديدة للروائى والقاص المخضرم محمد كمال محمد ، ذلك الذى مارس كتابة القصة والرواية والمسرحية على مدى ستين عاما ، وقد تميزت أعماله كلها بالاندماج الكامل والحر فى الحياة العامة ، مع الناس .

إذ إن منهج الرواية عنده له مذاقه الخاص ، إنه يكتب عن أشياء عاشها ، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة التى خرج منها ، ويكتب عنها بدقة متناهية ، وفى وعى رائع بالحرفيات الإبداعية الحديثة ، وهو مصرى الطرح ، مصرى الهوية ، يملك ناصية الكلمة والقدرة على التعبير الرشيق اللماح .

و« الهشيم » قد تقترب فى صياغتها من أدب السيرة الأدبية ، ذلك لأنها فى بعض فصولها تسجيل للحادث الناجم عن السرمدى ، وهو الزمن ، ولعل تسجيل الأحداث من خلال ذاكرة فوتوغرافية عند الروائى محمد كمال محمد ، الذى ربط أحداث روايته بالزمن ، والطريق الموصل إلى إدراكه ، أو الوعى به . ومن ثم فالأحداث عنده موضوعية ، طازجة ، كأنها حدثت بالأمس القريب ، وكأنها ولأنها تحدث كل طلعة صبح ، ولأن هذا الربط بين الإنسان والأحداث والزمن هو موضوع الأدب ، ولنستشهد بهذه الفقرة من روايته : فى ظهيرة يوم دخل علينا رفاعة فى هدوء .. خطا فى الصالة بالسلاسل الحديدية تغل قدميه الحافيتين ، فى

يده فرقلة من الخرق القديمة المجدولة .. اللحية قصيرة خفيفة الشعر ، كأنها ممشطة لتوها .. البشرة صافية .. الشعر أسود طويل يتهدل على الكتفين .. العينان تبرقان . بالطيبة والصفاء والزهد .. الجلباب الطويل من التيل الزفير الرخيص ، من فتحة الصدر أطل قميص من الخيش .. (أتريد بالقيود والثوب الخشن والقدم الحافية إذلال نفسك يا رؤاعة .. يا أخي ؟ .. هذا الوصف الذي يحمل في أعطافه دلالات درامية الموقف ، ثم التنقل بالأحداث وبالأشخاص في المكان ويجري على ألسنتهم ، وبشكل عبقري أقوال تصل إلى المتلقي في يسر :

(.. انتقل من مكانه فجأة وقعد بجواري ، وملس على ظهري .. حولت إليه وجهي ألتمس كلمات يقولها) . والأخذ بأسباب الصورة الدرامية الدقيق ، منسوبة إلى النفس ، لحظة اشتياق لكشف حقيقة هذا الوافد ، حتى وإن كان شقيقا ، حتى وإن كان شفيفا ، حتى وإن كان قد حل ضيفا ، ولكنه ضيف يرتدي الخشن . حافي القدمين مقيد اليدين بفرقلة ، وبالقدمين بقيد من حديد ، والعقل مقيد هو الآخر بفكر فيه من الصوفية والشفافية : (.. أردت أن أجد مساندته ، لأجد فيه المرشد الأمين .. لأصنع أيامي .. نظر في عيني بعمق : لا تسألني عن شئ !) . نهض فجأة يفرقع بالفرقلة في الهواء .. اقعى أمام المتكومة بجسدها النحيل آسية جنب الحائط .

ويرصد الروائي والقاص والمسرحي المبدع محمد كمال محمد ، يرصد رحلة صبي في قرية ألحقه أهله بمدرسة تحفيظ القرآن (الكتاب) وتمتد الأحداث في القرية ومع هذا الصبي ، ولكنها عالم يموج بالأفكار ويطرح القضايا ويقدم الدليل وراء الآخر على أن العودة إلى ذلك الجو الريفي النقي ، أنه يستحضر الأشخاص والأحداث بشكل بسيط وبلا

تعقيد . والأهم في إحكام إبداعي يبتعد عن التكرار ، لا في العبارة ، ولا في الوصف . إن الأحداث هنا متلاحقة ، والإيقاع متسق ، والصورة واضحة ورائعة . ثم هي إنسانية عميقة ، فمن جماليات الوصف ، إلى جماليات الرصد ، إلى حنكة السرد ، إلى رسم الصورة الدرامية ، إلى دقة تقديم الشخصيات بشكل يقترب من روح الإخاء ، إن القارئ يستشعر حرارة الأخوة وحكمة المعلم ، وصراحة الصديق وبراعة الكاتب .

ونظرة للوراء في عهد كانت الرواية العربية ، في نشأتها ، تجسيدا لعقلانية الاستنارة التي نبني عليها مشروع النهضة في محاولة تأصيل الوعي المدني وإشاعته بين أبناء الأمة ، وفي سعيه إلى استبدال وعي المدينة الحديثة ، متعددة الجنسيات والثقافات والاتجاهات ، بوعي المدينة القديمة ، المنغلقة على نفسها في نفورها من الآخر ، وبالقدر نفسه كانت الرواية العربية مقترنة بالتسامح الذي يواجه التعصب والعقل الذي يواجه النقل ، والإبداع الذي يواجه الاتباع والمستقبل الواعد الذي يواجه الثوابت الحاضر . فكانت حتمية الدعوة إلى التغيير ، وتمثيلا له ، سعيا وبحثا عن سر التقديم وتأكيدا له ، وكشفا عن عناصر التخلف القمعية ومواجهة لها في مستوياتها المتعددة وأيضا تجلياتها المتباينة .

ولذلك كانت بدايات الرواية عندنا تشير إلى تمرد العقل علي جمود النقل ومواجهة جذرية لأساليب القمع التي لم يكف الاتباع عن ممارستها ، وإيقاع رواية محمد كمال محمد ينتمي إلي روح التمرد هذه سعياً وراء تحقيق منظور التطور ، حتي وإن كانت في سياق (السيرة) أو بأسلوب السرد ، لكنه السرد الذي يسعي إلي تجسيد فعل التحرر

الخلاق للوعي الفردي والجمعي في نزوع إنساني مطلق ، ومحمد كمال محمد كاتب يراعي بعين يقظة (موضوعية هذا السرد) وإن تمسك بوصف الحالة الدرامية والوصفية للشخصيات التي أوردها في روايته وإذن فالرواية عنده تعتبر مصدرا جديدا للمتعة الجمالية ، غير أن الأدب الروائي والسردي والوصفي عنده يكتسب ميزة نادرة ، هي الا"-مامه بالرواية بوصفها شكلا محددا في الفن ، وأيضا كتعبير عن مظهر من مظاهر الحياة ، والقاريء لرواية «الهشيم» يستمتع بحقيقة الشكل الروائي وموضوع الرواية يكمن في روعة «التتابع» سواء في الزمن ، أو في طرح الأحداث من خلال طرح (مادة إنسانية) نراها باعين أخيلتنا علي اعتبار أنها المادة الأولية السابقة التي استمد منها الكاتب عناصر روايته ، وهي رواية هنا بمعني أنه عاد إلي الطفولة وسار به معنا ، أو سرنا معه وبه ، ومن خلاله إلي شكل كامل التشكيل ، وكان تشكيل العمل يكمن في أن هذا الطفل هو المادة الأساسية للرواية ومرد ذلك إلي أن محمد كمال محمد يدرك أن قوانين الإبداع الخيالي في النشر . تؤكد علي أن هذه الرواية تحمل في أعطافها عالما من الجمال ، فالكاتب غايته الوعي . ومهمته التثقيف لأن الحركة العضوية لرواية تمتلئ بالمد والجزر في حبكة تتبع التقاليد المعمول بها ، وتطور في الطرح ، فكانت بعيدة عن الزيف ، غنية بفروعها ، وأن بعض خيوطها ، أو خطوطها الفرعية ، هي أيضا ، ذات أهمية كبري ولقد صدق الكاتب حين أورد علي لسان أحد شخصيات روايته : (.. طويلة .. رحلة الذين يسافرون وحدهم .. رحلة القلب الغريب) .. مضي تصلصل قيوده .. نحو المجهول .

أما رواية محمد كمال محمد ، فهي تمضي إلي الخلود ، ذلك

لأنها تحمل في أعطافها جهدا إنسانيا وإبداعيا أجده يؤكد خلود هذا الإبداع الثري لهذا الكاتب المتميز بأصالته وموسوعية ثقافته .

أمين بكير

الفقر والاستبداد

في رواية « الهشيم » لمحمد كمال محمد

الأهرام ٢٠٠٤/٣/١٤

مصطفى كامل سعد

طفولة الكتاب والفنانين نبع خصب للكتابة القصصية والروائية على نحو عام وكتابة السيرة الروائية على نحو خاص ومن أشهر أمثلتها «طفولتي» لمكسيم جوركي في الأدب الروسي و «الأيام» لطه حسين في الأدب العربي .

والراوي في «الهشيم» (وهي سيرة روائية - مقطع منها) هو الطفل في سنواته الغضة الأولى ، وكيف بدأ في التفتح على العالم الأسرة ، الأم ، الأخ الأكبر ، الأب ، تباشير الجنس الفقر المدقع . الواقع الاجتماعي الطاحن ، ثم تعرضه لنوع من التشتت لمعيشته مع زوجة الأب في قريته «جديدة الهالة» بعيدا عن أمه .

ورغم أن الراوي يكتب هذه الأحداث في سن متأخرة إلا أنه حاول أن يستعيد تلك الصور الباكرة من حياته وأن يرينا مظاهر البؤس والحرمان والظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي في تلك السنوات البعيدة وما أشبه الليلة بالبارحة .

وفي هذا النوع من السرد (رواية السيرة) تختلط الوقائع بالأحداث والسرد الذاتي بالأمور العامة .. الهوية بالمكان (قرية أو مدينة والذكريات بهمس النجوى والتأملات ويتجه السياق بكامله إلى التطلع

والتشوف المستقبل واقتحامه .

ورغم أن الروائي لا يؤرخ للأحداث إلا أن ثمة إشارة لوزارة إسماعيل صدقي . وقد تولي صدقي الوزارة مرتين وعرف بالبطش والاستبداد وارجح أن تكون الوزارة الأولي في ثلاثينيات القرن الماضي.

والشيء الغريب أن الراوي - الكاتب قدم الآخر - الآخرين ، وغابت أو تخفت إلي حد ما هوية الذات (باستثناءات قليلة) مع أنها المقصد في مثل هذا النوع الأدبي (رواية السيرة) .

لكنني بالراوي - الكاتب أراد أن يروي حكايته تتخفي وابدي وأظهر الذات في علاقتها مع الآخرين ، فظهرت شخصياتهم وصورهم بينما أنطمست أو كانت تغيب شخصية الراوي المحايد بما يكتمل في أعماقها من أشواق وطموحات ورغم ذلك فإنه يسجل نوعا من الحضور والحضور هو أساس المعرفة الحقيقية التي تملكها واللغة تسمح لنا بالتعبير عن تلك المعرفة بالعالم الخارجي ، ويأتي العمل علي هيئة تقاطع وصور قصصية عولجت بطريقة المونتاج السينمائي ، والشخصيات في هذه السيرة الروائية هي نتاج الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية القاسية والفقر له الغلبة يقول أبو الراوي «الفقر في الوطن غربة» .

وبالطبع ليس الفقر وحده وان كان له الصدارة وإنما ما يستتبعه من تمزقات عائلية وتفكك روابط فبؤس الفقر علي حد قوله يطمس بهجة الطفولة التي لا يكاد يستشعرها الرواى - الطفل فى شخصية « رفاعة » الأخ غير الشقيق المتمرد على الفقر وعلى أبيه، الطموح المتشوف للحياة وهو يبث فى نفس أخيه الأصغر الثقة والإدارة وحب الحياة

وفجأة يدهمه الذهول عقب إطلاق النار العشوائي عليه بعد أن كان الدليل والمرشد للطفل - الراوى إلى أن يغترب ويمضى فى (رحلة طويلة .. رحلة الذين يسافرون وحدهم .. رحلة القلب الغريب) .

والأب في هذا العمل هو إمام المسجد ومدير المدرسة الخاصة والمزارع المتذرع بالإيمان والاستقامة الأخلاقية ومع كده وجده يعانى ويلات الفقر ويتعرض لحقد زملائه ومكائدهم .

وقد قدم الكاتب صورا متقنة لشخصياته سواء الأساسية الأب - الأم - الأخ - زوجة الأب أو الثانوية كالعمدة ، شيخ البلد ، وزملاء المعهد الحاقدين ..

ويبدو أن الراوى يصور أحداث حياته فى النطاق الضيق والضيق والمنحصر فى الأسرة والمدرسة والمعهد إلا أن هذه الشخصيات تعبر عن مجتمع (فى الثلاثينيات طبعا) مقموع ليس اقتصاديا واجتماعيا فحسب بل وسياسيا (حادث ضرب الهجانة للريفيين بالرصاص دون ذنب) .

وجرت العادة أن يبدأ السرد فى مثل هذا اللون من الكتابة بالهجرة للمدينة من القرية لكن ما حدث هنا هو العكس من مدينة المنصورة لقرية « جديدة الهالة » فكأنها هجرة للداخل رغم أن الرواية تنتهى أحداثها وقد أصابت الراوى الحروق عند تأهبه لدخول التعليم الأزهرى الثانوى وتشوه وجهه - ان محمد كمال محمد كاتب المهمشين والمسحوقين والمطحونين وفيه يعرض لتفصيلات حياتهم وبقدر ما يعرض من سلبيات كالفقر والجهل والمرض إنما يؤكد اغتراب الإنسان وغياب العدالة والارتباط المستمر بين الفقر والاستبداد .

* * *

تضم مجموعة : « شئ لا أملكه » (٢٠٠٥) لمحمد كمال محمد أربع عشرة قصة . كتبت إحداها عام ١٩٥٥ . وقصتان عام ١٩٥٦ ، وخمسة عام ١٩٥٧ . وباقي القصص لا يشير إلى زمن كتابتها . ويبدو أنها كتبت في مرحلة متأخرة . ويذكر أنه كتب : « شئ لا أملكه » عام ١٩٥٥ ، وفازت بالجائزة الأولى في مسابقة الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٦ . وكتب قصة : « بلا هزيمة » عام ١٩٥٧ ، وأذيعت في برنامج : « كتابات جديدة » بالبرنامج العام ، وقدمها الدكتور شكرى عياد مشيدا بمضمونها الإنسانى ، وأسلوب تناوله .

ويدور الصراع في قصة : « شئ لا أملكه » بين الحب والفقر ، لينتصر الفقر . لم تكن فتاة القصة تفكر في فقر حبيبها كثيرا . ورضخ أهلها لإرادة وحيدتهم . وما أن أنجبت حتى بدأت تضيق بحياتها ، وكاد مرتب زوجها الموظف الصغير يخنقها ، فلجأت إلى أهلها . لكن الحب رفع راية الانتصار فعادت بعد أيام قليلة . في المرة الثانية لم تعد ، وطلقها بعد زواج دام ست سنوات . وفكر في الانتحار غير انه لم يقو . ثم فكر في قتل الرجل الثرى الذى تقدم لها ، فلم يستطع رغم الفرصة المتاحة . وليلة زواجها رأى ولده يتعلق به : « عدت وولدى في يدى .. لا أحس حولى بحركة لأى كائن .. كل شئ ساكن صامت .. لا أثر فيه للحياة .. وددت أن أحس بنفسى .. أن نعتق مما يحتوينى .. لأشعر بوجودى .. لأفرغ في الكون اللامحدود سؤال موحش ومخيف يجلجل في كيانى : أين مكانى ؟؟ .. » .

ويقدم شخص قصة : « القلب والصمت » على الانتحار . ولا يدور الصراع - هذه المرة - بين الحب والفقر ، وإنما بين الحب والواجب . فالفتاة التى أحبها تزف إلى آخر ، وترحل إلى مدينة بعيدة ، وتأتيه رسائلها القصيرة من حين لآخر : « دموعنا ونحن نستمع إلى عاشق الروح » ويدانا متعانقتين أتذكر ؟ .. بعيدا عنك أعيش جسدا بلا روح ..» وكان يحكى لصاحبه الذى عاصر قصة حبه عن احلامه . وحين طلب منه أخته بعد سنوات . ذكره الصديق بالماضى ، فرد آسيا يغالب الشوق : « أين هى الآن ؟ .. ليتنى أستعيدها ! .. لكن كل شئ مضى وانقضى .. » . ونبهه الصديق إلى أنه هو الذى ربى أخته اليتيمة فطمأنه : « تعرف ضمير صاحبك » . وبعد زواجه عادت فتاته « أرملة صارخة الفتنة » . تنادية فى صمت أن يعود إليها ، رغم أنها ترى الزوجة فى شقتها المقابلة . وينتهى صراعه بالاقدام على الانتحار . وعندما خرج أطلا عليه فحياهما معا « دون حرج » و« هدر فى سمعهما القطار القادم على القضبان .. مر أمام أعينهما فى سرعته المعتادة ..

لم تريا الذى ترقبانه يعبر القضبان قبل مرور القطار أو بعده ليهبط المنحدر ..

لم تبصرانه على الطريق الممتد هناك ..

أين راح ؟

غام نور الشارع فى أعينهما المشدودة إلى نهايته ..

انتفضتا بالهاجس المروع .. ضرب صدريهما حجر ثقيل .. واهمتهما نوبة من الجزع .. » .

ويدور الصراع في قصة : « اختراق .. ودموع » (١٩٥٧) بين الفقر والأمل ، ليصاب الأمل بالاحباط ، ويقود الفقر إلى الرذيلة . وتفتتح القصة بقول الراوى : « عرفت الفنان وزوجته في أحد المساكن التى يطلق عليها بيوتا تجوزا ، فلم تكن تلك الأبنية المتلاصقة المتراصة ، في ذلك الركن من حى « عزبة الريس خليل » غرب مدينة المنصورة غير أكواخ منصوبة من الصفيح القديم والخشب المحروق . كما يقول : « وحينما كنت أرى هنية متكورة عند باب عشة من الطين مقابلة لحجرتهما تقزقز اللب جوارجرة حائلة اللون تفوح منها رائحة المش وتغطيها مزقة باهتة . كان يضغط صدرى احساس تضيق له نفسى » .. وفى قصة : « العراء » يصف عشة مشابهة : « كان البيت حجرة واحدة مبنية بالبوص والطين المدعوك ، قرب نهاية خط السكة الحديد .. محاذية لقضبان الفرنساوى لا يفصل بينها غير نصف متر لا يزيد .. وخلفها ترعة واسعة راكدة المياه .. » ، ويصف زوجه صديقه الفنان قائلا : « كانت زوجته الجميلة تقدم لنا الشاى في أغلب الأوقات مبتسمة فتضئ ابتسامتها ظلمة الحجرة . وأنظر إلى صديقى فلحسه يستشرف في ابتسامة زوجته الأمل الحلو الذى يعيشه ، كانت طويلة رشيقة في امتلاء . سوداء الشعر متوردة الخدين .. وكنت أتأملها تتحرك أمامى في الحجرة الضيقة بحيويتها وفتنتها .. وثوبها الشيت الرخيص المزين بالزهور الملونة .. وخصلات شعرها الطويل التى تتماوج كلما حركت رأسها فأغيب في أحلام أتمنى لو حققتها الأيام لصديقى الفنان لتبقى الزهرة الفواحة نضرة عطرة .. » .

سمع الراوى من كمان الفنان مقطوعة « إليها » لعبد الوهاب .

أصبح لا يفارق حجرته إلا ليحصي الساعات للعودة إليها . وكان للفنان آماله التي ترك وظيفته الصغيرة من أجلها وتفرغ للإبداع . كان يرى في الزوجة المستكينة تحت جناحه قوة دافعة . وذات ليلة وجد معه ثلاثة رجال يدخنون المخدر . كان يعرف أحدهم . ورآه يجلس معهم كثيرا بعد ذلك . وحذره فلم يستجب له . انقطع عنه أياما طويلا كان يبحث خلالها عن عمل . عندما عاد ألفى الحجرة مغلقة يتدلى من بابها قفل صدئ و « الجرة الجرباء » راقدة عند باب العشة . فأخذ طريقه إلى شارع البحر منطلقا مع أفكاره . ووقف في شرفة « مكتبة البلدية » الواسعة يستروح نسمات الليل . فتبين شبح رجل في زواية من الشرفة ينفصل عن شبح امرأة ثم عادا فالتحما « وأحدهما يهصر الآخر بين ذراعيه , والآخر ساكنا بلا حركة .. » . والتفتت « هنية » نحوه حذرة , وما أن لمحت وجهه حتى تعثرت قدماها وابتعدت . وكان معها الرجل الذى عرفه من بين المدمنين . أمكنه بعد فترة أن يتماسك وينطلق خلفها رآها ترتمى إلى جوار الجرة وتنخرط في بكاء مرير . وفى الضوء المطل من شباك قريب شاهد ذيل قميصها « كان مرتقا تتدلى منه خيوط نسجه كهداب وشاح بال .. وسحبت عنه نظراتي لتستقر على ثوبها الشيت .. وتنبهت إلى اننى لم ألحظ غير هذا الثوب على جسدها قط .. » والقاء الجرة بالشارع يدل على اختفاء المشي من الدار ; و « من خلال تصوري لموقف الشرفة من جديد .. اكتشفت أن عنصر « المبادلة » لم يدخله مطلقا . فقد كان أحد الطرفين يبدو مستكينا في أحضان الآخر .. الأقوى الذي يملك العطاء » .

ويتحدث الراوى عن لحن : « أيامى » لصديقه فيقول : « وعشت

فى أنغام اللحن .. واختلط السمع بالرؤيا المتخيلة .. أدركت أنه يعنى حياته التى يعيشها فى هذه الحجرة مع المرأة الجميلة التى تقاسمه أيامه ولياليه .. سمعت الأنين وأصغت إلى الشكوى ، وأنصت إلى نهنهة القلب الناعى حظه فى الحياة وسواد عيشه .. وأرهفت الإحساس لصوت تساقط الدموع .. ومن خلال ذلك رأيت ثوبا من الشيت بزهوره الملونة يحتضن جسدا فاتنا ، ورأيت قدمين جميلتين يقبلهما التراب فى أرض الحجرة .. ويتلوث كعبيهما الورديتين بالماء المرشوش فى الطرقة الفاصلة بين الحجرة والعشة الطينية .. » . وتتناثر الأغانى فى بعض قصصه . ويحدثنا فى قصة : « أزهار » (١٩٥٦) عن المطربة التى سبق أن تحدث عنها فى مذكراته : « من أوراق العمر » . وهى فى القصة والمذكرات فنانة كان لها فى « القدس » وإذاعتها شهرة كبيرة . ويفتتح القصة بقوله : « كيف أنسى ذكرياتى وهى فى قلبى حنين .. » وينساب مع الذكرى إلى مطلع الشباب . عندما تعرف على أزهار فى حفل زفاف . ومع توطد علاقته بها حكت له قصتها مع الحبيب التى ظلت مقيمة على حبه . عرفته فى القاهرة عندما عادت من القدس ، ثم رحل مع زوجته إلى أسوان حيث يعمل . و« هو الذى زهدت بعد رحيله عنها فى المجد المنتظر فى عالم الغناء .. فهجرت القاهرة عاصمة الفن ورضيت بالحياة مغمورة فى المنصورة مسقط رأسها راضية بالغناء فى الأفراح القليلة » . وعندما عرفت بوفاته أخذت تذبل حتى أسلمت الروح .

وتتنقل شخوص القصص بين المنصورة ودمياط ورأس البر والمحلة وطنطا والقاهرة . ومن ثم تكثر وسائل المواصلات وأهمها

القطار . ففى العراء يقيم الشيخ ـ كما سبق أن ذكرنا ـ فى عشة موازية لقضبان « قطارات القرنساوى » . ولا يتذكر كيف نشأت صداقتهما رغم أنه لا يرتاد « مصلى شركة الأوتوبيس الذى يعمل بها إماماً » : وتنتهى قصته : « القلب والصمت » ـ كما سبق أن ذكرنا أيضا ـ بالقطار . و« فى قلب الريح » تحكى الأم ا ... ها كيف قابلها أبوه وهى صبية صغيرة « عند مزلقان القطارات المغلق فى أطراف المدينة » . وعندما أعادوه إلى داره فى القرية مريضا ركبوا عربة حنطور . و« فى جانب الطريق كانت أعمدة التليفون تتتابع مرتفعة كأشباح فى سواد الليل .. وبكرات الخزف البيض فى قمتها » . وقد أنتهت هذه الصورة اليوم . ويصف رصيف القطارات فى « شئ لا أملكه » فيقول : « وقفت على رصيف القطارات طويلا لا أفهم معنى لسفرى .. لماذا أسافر ؟ .. ماذا أفعل هناك فى القاهرة وحدى بدون جمالات ؟ .. حملقت فى بلاهة فى لمبات الزئبق المطلة فوق رأسي ، بلونها البنفسجي من سقف الرصيف الواسع تعكس ظلا واحدا على الأرض . ووعيت فى زحام يأسي بضع دقائق اختلفت فيها الساعتان الكبيرتان اللتان اقف بينهما .. أتساءل إلى أى شئ مما فى نفسى يرمز اختلاف الساعتين وليس ثمة فارق زمنى ؟ .. » . ويقول الراوى فى : « أزهار » : « أرهقنى الانتظار فى محطة القطار والسيارات يوما بعد يوم » . وتفتتح قصته : « بلا هزيمة » بقوله : « حين نزلت من القطار كان يقف فى نهاية الرصيف .. يتصفح وجوه النازلين بحرص واهتمام » . ويقول الحوذى للقاضى فى قصة : « الكم الفارغ » : « سيفوتنا القطار يا سعادة البك . هذا الكوبرى الضيق يعطلنا دائما .. » وكان السفر من بلد إلى بلد يعد نوعا من المشقة .

ويصور كاتبنا الفاتة فى معظم قصصه ، كما لاحظنا فى دراسة بعنوان : « سنوات القهر والفاقة » . وثمة مآخذ على بعض قصص هذه المجموعة كقوله فى قصة : « الرجل والحذاء » .. « نادت السيدة بائع الأشياء القديمة » . وهو ـ بالنسبة إليها ـ مشترى الأشياء القديمة وليس بائعها . ويمسى « العقد » الذى اشترته الخادمة الصغيرة لأحمها : «وشئ صغير » فى القصة التى تحمل ذات العبارة عنوانا لها (١٩٥٧) وهو فى نظر الخادمة : شئ ثمين . ومن ثم جاءت نهاية القصة غير صادقة ، لأن الخادمة كانت تبكى على « شئ صغير » بعد سقوط «صرتها » من فوق العربة القادمة من رأس البر وفقدها : « أحست فجأة أنها لن تعود وتحلم .. لن يعود إليها عالمها الملئ بالخيالات .. الزاخر بالأحلام .. تطاير وضاع بضياع الشئ الصغير » وكان عليه فى قصة : « عائشة والدار » (١٩٥٧) أن يستعين بالحوار ، بدلا من تكرار لفظة : « تقولين » . فى مثل قوله : « .. ولم أعد قادرة على المشى خطوة .. تقولين أنى فى عينيك . تقولين انت فى عينى يا عائشة .. لتأخذينى إذن إلى دارك اللحظة .. لا تدعينى حائرة لا أعرف لى دار وكأن ليس لى دار .. ستساعدينى يا أم صابر . تقولين هذا ؟ .. » .

ومن أهم سمات هذه المجموعة الوصف والتصوير المشارك فى البناء وإثراء المعنى ، مثل وصفه لثياب الفتاة بعد أن ارتمت بجوار الجرة فى قصة : « احتراق .. ودموع » . ووصفه لمحطة القطارات فى قصة : « شئ لا أملكه » .

محمد كمال محمد

الكتابة ضد كل أدوات السيطرة والنفى

فؤاد حجازى

فى هدأة بعد منتصف الليل ، ونفر قلائل ينتشرون على شاطىء النيل .. هذا يصطاد وذاك غارق فى رحاب الكون . وقد انبسطت الضفة الغربية للنيل على البعد ، لا يبين الزرع والشجر من غبشة الظلام والضباب ، والماء يجرى هادئا ، رغم عنفوانه ، إلى البحر الأبيض .

أجالس محمد كمال محمد ، على قطعة من الحجر ، أمام فندق أدلى قدمى وأقول :

ـ هأنا مثل فرعون .. الأنهار تجرى من تحتى تنطلق ضحكته الصافية ، من أعماقه ، لا تخدش السكون حولنا ، كأنها منطلقة بحيث لا يستقبلها غيرى ، أجاريه فى الضحك ، ساخرا من الفرعون ، وقد أصبحت عبارته لا تعنى شيئا ، وواحد من عامة الناس مثلى ، يحقق ما كان يتباهى به فرعون مصر ، وعندما سمعت أن محمد كمال محمد باع الفندق ، ليطبع مجموعة قصصية له أيقنت أنى حرمت من جلستنا الهادئة على النيل ، وحرمت أكثر من ضحكته الصافية الرائعة ، لكن .. ماذا أفعل ومعشوقته ، الكلمة ، تأخذ عليه كل حياته .. رغم ظروفه الصعبة ، واضطراره قطع مسيرته فى التعليم بعد وفاة والده ووالدته ، ليعمل فى أعمال دنيا ، ليعول ثلاث أخوات بنات ، أصبحن فى ذمته .. ظل مثابرا ، حتى اطمأن عليهن فى بيوت أزواجهن دون أن يتخلى لحظة عن فعل الكتابة ، وعن الطباعة ، فى وقت احتدمت فيه أزمة النشر ، رغم ما عليه من نفقة زوجة ، وأولاد ، مثل سائر خلق الله .

هذا المسكون بالكتابة ، يطبع الكتاب تلو الآخر ، على نفقته ، غير ناظر لمال ، أو شهرة ، أو منصب ، معتكف من أجل فنه ، لا يجهر بنفسه إلا لضرورة عندئذ ينتصر على خجله ، ويتصل بي والنوم يأخذ بتلابيبي ، يسألني عما بيني وبين فرع الثقافة بالدقهلية وتأتيني كلماته الهادئة.

ـ اصبر .. طول بالك

أترفق به ، أن يترك الموضوع ، ويخلد إلى الراحة ، فهو في الطريق إلى السبعين ، لا ترحمه الأمراض والأزمات الصحية أفاجأ به في اليوم التالي ، قد حضر من القاهرة إلى المنصورة ، في مكتب مدير فرع الثقافة بالدقهلية ، لتصفية ما بيننا من خلاف ، ليستمر العمل الثقافي على أفضل وجه .

وهو يغادر يسألني إذا كانت لي حاجة في القاهرة يقضيها لي .

ولا يمضي وقت طويل ، إلا وأجده يطرق باب بيتي ، ليطمئن على سير الأمور ، خشية أن أكون قد جاملته وقتها والسلام .

وكثيرا ما أخذني من إحدى يدي لنجول في المنصورة التي يعشقها .. يتجه بي إلى الأحياء الشعبية . وتقودنا أقدامنا إلى حي شعبي متفرع من شارع محمد فتحي ، كان حيا للبغاء ، وألغاه إبراهيم عبد الهادي باشا عام ١٩٤٧ نسير في شوارعه الضيقة . صالة ى بيت متوسط ، أكبر منها فالرطوبة ناشعة ، البالوعات أمام البيوت ، أجارك الله ... الجدران متكاكئة على بعضها البعض . النسوة جالسات أمام الأبواب غرز تدخين الحشيش منتشرة .

يلتفت إلي متألما ، فأقول .

ـ رغم كل الطنين ، ومرور ما يقرب من ثلاثة عقود لم يتغير شيء»

نخرج من هذه المباءة ويحاول محمد كمال محمد أن يخرجني مما ألم بي ، فيحدثني عن ملحمته الروائية عن حفر قناة السويس .

وأفهم سر اهتمامه . فالعدو الصهيوني على الضفة الشرقية للقناة ، ويتحين الفرصة للقفز على الضفة الأخرى ، والاستيلاء على القناة ، وتشغيلها لحسابه وكأنه يسخر من سخرة وموت آلاف المصريين في حفرها . يريد محمد كمال محمد أن يعمق في الوجدان معنى قناة السويس في حياة شعبنا ، وأن يكون تاريخها حيا دائما ، في عقولنا .

ويحدثني بشغف ابن العشرين عن المراجع التي يطلع عليها ، وعما أنجزه في الكتابة .

ولا أنسى الألق في عينيه ، وقد أتم ملحمته ، وعاد إلى ممارسة فنه الأثير «القصة القصيرة» ومازالت أذكر قصته الرائعة «رجل الطابق الأخير» ، وقد تحادثت بشأنها ، مع الدكتور عبد المنعم تليمه ، ونقلت له ما رآه بشأنها قصة صياغة اللحظة المكثفة والشريحة الزمانية الوجيزة المضغوطة ، حيث لا تتحمل الشريحة الزمانية ـ برهة داخل المصعد ـ حوادث بالمعنى التقليدي لكلمة حدث ، إنما تتحمل حركة نشطة للعوامل النفسية والخواطر الذهنية والخيالات . موظفان داخل المصعد ، أحدهما عالي الدرجة الوظيفية مكتبه بالطابق الأخير ـ الأعلى ـ يعلو الطوابق الأخرى ويتحكم في مصائرها وجود هذا الكبير نفي للآخر ـ كل آخر دونه ـ بيد أن هذا الآخر وجود فعلي ، والحركة كلها ها هنا لإعلان هذا الوجود . « عندما دخل الرجل المصعد وانغلق بابه أدرك أنه لن يتوقف قبل الطابق الأخير ، دقت إعصاب رأسه للصمت المهيب داخل

المكان الضيق، كان الرجل يقف متجها بوجهه إلى الباب متباعدا بجنسه الأرقى .. قفاه غليظ وردى منديله الحريرى المعطر يدس أنفه فى طياته متمخطاً بقوة .. أسقط نظراته على ظهره العريض عندما اهتز للتمخط.. اعتصر ذهنه ليتذكر هل رأى مثل هذا القماش من قبل .. تخيل أنه صنع خصيصا له فى البلد الخارجى الذى ينتج هذا النوع الفاخر من الأقمشة .. أرقام الطوابق تتابع فى بطء كأنما المصعد يتهادى بالرجل فى حفاوة .. حينما يوجد ينمحى الآخرون .. المصعد لا يتسع فى حضرته لمثله .. الطوابق العشرة كلها فى قبضته من طابقه الذى يعلوها يمسك بالمصائر .. أحاسيسه تتسارع فى داخله مع حركة المصعد . لابد أن يعلن وجوده » ولابد أن القارىء المتمرس سينتهى من القصة مقرا للكاتب بالتوفيق فى صياغة المعنى الكامن وراء الطابق والطبقة .

وعندما نقلت هذا الرأى لمحمد كمال محمد ، أخبرنى أنه كتب هذه القصة بعد أن رأى أحدهم من الجنس الأعلى وكيف يهرول الناس بين يديه .. ومدى غطرسته ، ومدى تصغير الناس لأنفسهم فى حضرته وأزعم - وقد قرأت كثيراً لمحمد كمال محمد.. قصة ورواية ومسرحية - أن خيطا يربط بينهما جميعا ، هو إعلان الوجود وجود الفقير ، المنفى فى الحضرة الطاغية المسيطر ، سواء بسبب المال أو الوظيفة ، أو الحالة الإجتماعية ، بل إن وجود محمد كمال محمد نفسه ، ودأبه على الكتابة ، هو إعلان عن هذا الوجود فى مقابل كل أدوات السيطرة والنفى .

وهو رغم الصمت ، والبعد عن الإعلام ، دائم التواجد بفنه ، وأدبه. مجلة الثقافة الجديدة

باقة حنان

محمد محمود عبد الرزاق

يمشي في الطرقات سحابة حنان شفيفة تبحث عن حضن دافيء . ما أن يتلاقى الدفئان حتى ينهمر المطر . لاندهش ، فللخافيات قوانين خاصة لا تسري على الظاهرات . مات أبوه وهو صبي صغير ، وأمه وهو شاب يافع . عاد ليخبرها أنه حصل على عمل في مدينة قريبة ، فقالت له شقيقاته إنها في المستشفى . كتب عن زيارته العابرة لها بالمستشفى قصة : « العزيزة . قهرتني هذه القصة أثناء كتابة دراسة بعنوان : « القهر والفاقة في قصص محمد كمال محمد » . عندما تحدث عن موتها في أوراقه بعد عمر طويل قال إنه كان يود أن يقول لها أثناء الزيارة : «أتهربين منا يا أمي » .. أيأسا ، بعد ما اشتدت قسوة اللطمات ؟!.. أخشيه أن نسمع الأنين تحت مطارق الحرمان ؟!..». أصبح مسئولا عن ثلاث شقيقات . والحياة لا ترحم .

لافتقاده إلى الحنان ، كان - كما يقول - يصطنع حيلا لإثارة عطف الآخرين : «شاش طبي يلفه على رقبته .. ضمادة حول معصمه .. رباط عنق أسود ليوهم الناس بفقد عزيز !..». ترى هل كان هذا العالم الباحث عن الحنان يعيش في أرض قاحلة ؟.. فتشنا عن إجابة لهذا السؤال أثناء دراستنا لأقاصيصه . وخلصنا إلى أنه كان يصادف النماء في الأرض الجدباء . وهذه الصفحات «من أوراق العمر » تلتقط بعض الأغصان من البقع الخضراء . إنه لا يحمل ضغينة لأحد .. لهذا جاءت وجوهه ناصع بياضها ، مرهق كدحها .

في مستهل حديثه عن ابنته الصغرى يقول إنها ألقت برأسها

الصغير على صدره وقالت فى حرارة : « أحبك .. أحبك جداً ! .. يومها بكى : « فوجئت باللحظة التى بدت لى غريبة ! .. » ويهتف من قلبه لقلبه: ما كان أحوجنى إلى قلب طاهر يحبنى .. أنا الذى حرمت الحنان فى طفولتى وصباى .. » ويختم حديثه عنها بالحديث الشريف : « إن لله خلقا خلقهم لقضاء الناس .. يفزع إليهم الناس فى حوائجهم . أولئك هم الآمنون من عذاب يوم القيامة » .

وحين يتحدث عن مدينة المنصورة يسميها : « المدينة الصغيرة » أو « مدينتى الصغيرة » ولا توجد مدينة صغيرة بين اوراقه هذه غيرها . فهو يسمى المدن بأسمائها . ثمة « المدينة القريبة » . وهى تتبع المدينة الصغيرة ومع ذلك « يصفها بالصغر » حرنا فى تفسير هذا الأمر . فالمنصورة مدينة عظيمة . كنا نشعر بهذا الاساس ـ صغارا ـ ونحن نجوس خلال شوارعها ، ونتنسم عبير انتصاراتها ، ونتنزه على نيلها من حديقة فريال إلى حديقة شجرة الدر . وكانوا يسمونها « عروس النيل » ، كما أن المنيا « عروس الصعيد » . أزعم أن صاحبنا لايقارن بينها وبين القاهرة التى نزح إليها . فالقاهرة لا تقارن حتى بالاسكندرية . وأن اعتاد الناس على المقابلة بينهما عشقا لعروس البحر المتوسط . أخيرا .. اهتديت إلى تفسيراً راحنى إنه يحتويها فى صدره يشعر أنها ابنته هناء ، أو ابنته الكبرى التى كتبت إلى إمها ذات يوم توصيها بأبيها لافتقاده الحنان فى طفولته وصباه : « ويتساءل من يومها متعجبا ، كيف فطنت هذه البنت لذلك ، وهى بعد فى مقتبل العمر ؟ .أهو الإدراك الباكر للأشياء .. أم الإحساس الانسانى بما حرم منه أبوها فى ماضى أيامه ، لليتم المبكر ؟ .. ومن ثم يعيش محروما مما كان يود أن يجده عند أمها !! .. » .

كذلك فانه يشعر - فى زعمى - عند ذكر المنصورة بلمسات حنان لم يعرفها فى غيرها ، سواء فى دمياط أو القاهرة ، وهما المدينتان الكبيرتان اللتان عايشهما منذ شبابه الباكر . ولقد شهدت دمياط شطرا هاما من كفاحه الثقافى ، وشهدت بكفاءته منذ أن أصبح من الكتاب الدائمين لجريدة « أخبار دمياط » كبرى المجلات الاقليمية وأهمها فى تلك الفترة ، واقترن بإحدى بناتها ، وانجبت له أولاده ، وعاش معها إلى أن توفاها الله طيلة أربعين عاما . ونزح من دمياط إلى القاهرة ، وضاع فى زحامها سنين عددا . ولم يعرف الأمان إلا فى شيخوخته عندما اقترن بسيدة فاضلة ترعاه ويرعى طفلها . ولم يعد يؤرقه سوى أنه تاركهما فى مهب الريح اليوم أو غدا .. الساعة أو فى أى ساعة بعد الساعة : « طاب له العيش معها .. هى وولدها طفل السادسة .. وتساءل لم فقط وشمس العمر توشك أن تغيب ، تحلو الحياة ؟ .. ألكى يزيد التشبث بها ، والخوف ، بل الفزع من فقدها ؟ يغزو الأسى قلبه لاقتراب النهاية .. فهناك الأعزاء والأخلاء الذين لا يود مفارقتهم . يسمعها تغنى وهى تطهو الطعام ، أو تعد له القهوة .. هى الحياة بوجه جديد تعيشها معه .. سعيدة بها بعد ما ذاقت مرارة الأيام مع زوجها الأول .. يتحسر لأجلها ولأجل الولد .. يتمنى لو امتدت أيامه لنا لتطول سعادتها » . من الى جوه المشرقة التى صادفها وجه مطربة القدس قابلها فى الأتوبيس القادم من دمياط . كانت تجلس فى المقعد الأخير وسط ثلاثة رجال هم أفراد فرقتها . يطل الحنان من نظراتها . وجه وادع جميل ، شعيرات بيضاء تتخلل الليل ، تجاعيد خفيفة تحيط بعينيها . دعته لزيارتها شقة قديمة خالية من الأثاث فى بيت عتيق . كانت مطربة بإذاعة القدس أيام الانتداب البريطانى . لديها بعض إسطوانات لأغانيها . اليوم تمضى

شهور دون أن تدعى لإحياء فرح : زاحمتها الشابات الخليعات اللاتى يرددن الأغانى الهابطة . غنت على عودها : « غنى الربيع بلسان الطير » بكى وهى تردد : الميـة فى الأرض جفت » . لا أعرف الأغنيـة ، لكنى أحسست بما يريد أن يوصله . وقبلت المطربة جبينه عندما وصلت إليها عواطفه . سألته أن يحدثها عن نفسه . كان يذهب اليها كل مساء فتستقبلة بذات القبلة وتودعه بها . كانت تحتطن رأسه فى صدرها . كم كانت تتمنى أن يكون لها ابن مثله . لم تنجب من زوجها الفلسطينى ، تركها عندما قررت العودة . ماتت فى وباء الكوليرا . كتب قصتها بعد خمسة عشر عاما بعنوان : « أزهار » لينزف فى سطورها دموعا غزيرة » .

إرتبط بمطربة القدس برباط الأمومة ، وبمؤسس نادى البحراوى الرياضى برباط الأبوة ـ استشعرأن وجوده فى حياته يرطب هجيرها بعد مبارتى المصارعة ورفع الاثقال فى « نادى الزقازيق » ، باتوا ليلتهم على سطح أحد الفنادق. حين شعر بالبرد تقدم منه البحراوى دون أن يحدث صوتا وألقى عليه ملاءة سرير ، واستدار فى صمت متجها للصلاة « آه يا بحراوى ! .. ليتنى ابنك .. ليتك أبى .. » ، أخبره البحراوي أنه عاش طيلة حياته وحيداً . فى صباه ، كان يحمل على ظهره الأجولة الثقيلة فى دكاكين العطارين . كان يشجع مرتادى النادى على ألعاب « العقلة » و« المتوازى » . ودعا هواة السباحة الذين كانوا يلعبون تحت كوبرى السكة الحديد إلى التمرين تحت إشرافه بمرافقة بطل القطر « حسن عمارة » . ورغم رقة حاله استأجر قاربا كبيرا كان يحمل فى مقدمته صينيتى « المكرونة والبطاطس باللحم » . واثناء السباحة كان يناول السباحين قطع السكر وحبات العنب . وكانت الرحلة تمتد إلى خمسة أميال منطلقة

من أمام المستشفى الأميرى منتهية عند قرية الطويلة ، ثم العودة . فى سنيه الأخيرة كان يحلم بحج البيت وزيارة الرسول . لم يستطع أن يحقق الأمنية ، فقاده شوقه إلى السويس ، وتسلل إلى غرفة آلات إحدى البواخر .وقيل أنه دفن بالأراضى الحجازية .

ولتعدد صداقاته وتشعب علاقاته تعرفنا على نماذج عدة لتفانى الأصدقاء وعظمة البسطاء . ومن بينها صفاء الذى كان يسبح معه تحت كوبرى القطارات . جذبه إليه نقاء سريرته وسماحة خلقه وتركه بيت أسرته الثرية حين تزوجت الأم بأحد الطامعين فى ثروتها . ولدقة رسمه للشخصية لم تستغرب عندما اقترن بفتاة من بيوت البغاء ومن بينها أيضا زميله فى الشركة الذين كانوا يسمونه « أبو سكينة » واشتهر بثوراته ضد تعنت أصحاب العمل ، وكثرة الصدام مع رؤسائه . وكان يستعين بموهبته الزجلية فى الدعوة لمرشح الوفد . وعندما تغير نظام الحكم تبين له قيام النظام الجديد على الأكاذيب فاستمرت ثورته إلى أن هدده رئيس مجلس الإدارة الثورى بتشريده ففاجأته أزمة القلب ، أثناء توجهه إلى مكتبه ، ولم تمهله سوى بضع دقائق .

ورغم الظروف المحبطة التى أحاطت بصاحبنا نراه يقبل على الحياة بشهية مفتوحة ، فيجيد السباحة ولا يهاب عبور النيل أيام الفيضان ، ويشترك فى النادى الرياضى ، ويواظب على القرءة ، ويعشق الموسيقى والغناء وله معها حكايات وتجارب ، ففضلا عن حكايته مع مطربه القدس كان يكتب الأغانى لفرق العوالم بالمنصورة دون أجر ، وكان يسعده أن تتردد أغانيه فى الأفراح . ويتأكد تذوقه للغناء عن طريق أكثر من حكاية من بينها أنه أثناء تواجده بالنادى الرياضى ذات ليله استوقفه صوت عبد الوهاب يأتى إليه من حفل يقام بدار السينما

الملاصقة النادى . استند إلى شجرة النبق المرتفعة وأرهف السمع .
كان يردد الموال الذى سبق أن غناه فى فيلمه الأول : « سبع سواقى بتنعى لم طفولى نار » . وكان يردده بألحان مختلفة سحرته . ثم غنى لأول مرة : « حبيبى أنت ما ليش غيرك .. » وسجلها للاذاعة - فيما بعد - مستبدلا بلفظة « حبيبى » سالفظة « حياتى » .

ولا شك أن أمثال هذه اللقطات تهم تاريخ الفن . ومن بينها ما ذكره له صديقه أبى سكينه عندما عاد من القاهرة ذات مرة . قال إنه شاهد عبد الوهاب واستمع إليه فى سرداق كبير . وأنه غنى قصيدة جديدة اسمها « كليوباترا » . وكان بالحفل باشاوات مصر . ورئيس الديوان الملكى أحمد حسنين باشا الذى استقبل ليلى مراد بحفاوة ، وخلع معطفها عن كتفيها واجلسها إلى جواره : « المقدمة الموسيقية للقصيدة - يا بنى - مدهشة .. رائعة .. كأنها أبواب تتفتح على الزمان البعيد .. » . ومن بين الحكايات التى تجدر الإشارة إليها أن أحد أصدقائه كان يجد قوت عياله بصعوبة متنقلا بين أعمال متعددة . فهداه تفكيره إلى مقابلة أم كلثوم أثناء زيارتها لقريتها ، وطلبت أم كلثوم من النبوى اسماعيل - وزير الداخلية فيما بعد - أن يهتم بأمره فألحقه بشرطة السكة الحديد التى كان على رأسها فى ذلك الوقت . ولا أستطيع منع نفسى من تكملة الحكاية . فقد شوهد الصديق يبحث - كالمجنون - عن بندقيته التى سرقها البدو فى خط مرسى مطروح . ثم آثر الهرب خوفا من المحاكمة تاركا زوجه وعياله .

ورغم اقبال محمد كمال محمد على الحياة ، وتعدد نشاطاته ، كان وضعه الاجتماعى يكبله . ويسعد إلى من قابله ببشاشة .. شخص

يرى أنه « من الأكابر » ويشيد بفضله للإلتفات إليه أثناء سيره . كان البحرواى يأنس إلى قدامى الرياضيين . يفدون إليه كل ليلة للتسامر ، ويداعبون الرباع على القريعي ابن العائلة الكبيرة بالكلمات اللاذعة . وكان يقابلة كثيرا في الطريق ، أنيقا في حلله المتعددة وأربطة عنقه المتنوعة ، ويده في جيب بنطلونه استكمالا للوجاهة ، فيبادره بابتسامه طيبة : « اهلا يا محمد . ازيك يا محمد » . « اعجب لتواضعه وبساطته ، وهو ابن الأكابر .. لكني أقول لنفس مفسرا : « إنها خلق « الرياض ! » . وخلق « القريعي » . في زعمنا - أرحب من خلق « الرياضي » فلسنا أمام منافسة تتطلب التسامح وإنما أمام موقف من الحياة أعم وأشمل قد يصل إليه الرياضي من باب التسامح .

وكان يهرب من الحب إذا تبين له أن المحبوبة من « بنات الأكابر». وقع في هذه الورطة مرتين ، وفي الثالثة أضيف الأختلاف الدينى إلى الوضع الأجتماعي . ورضخت الفتاة للتقاليد ، وتزوجت واستقرت مع زوجها في باريس . وفي ليلة الوداع غنت له : « قصة الأمس » لتعبر عن حتمية الفراق . وانهمرت دموعها وهي تردد : « كنت لي أمل الدنيا ودنيا أملي » وذكر صاحبنا أن الشاعر أحمد فتحي ودع الحياة منتحرافى « نبسيون » يأسا من عودة الحبيبة التى هجرته . ولا نعرف من أين أتى بهذه القصة ؟ .. المعتمد حتى الآن ما ذكره صالح جودت في كتابه : « شاعر الكرنك » . من أنه عاد من السعودية إلى القاهرة وفي جعبته أخلاف مما كسبه . وظل كما كان طول حياته متلافا ، واتخذ مقاما له في الغرفة رقم ١٤ من فندق كارلتون بشارع ٢٦ يوليو بالقاهرة وراح يقضي كل لياليه في حانة الفندق مع نفر من الأصدقاء ، الذين أحبوه وقدروا شعره . وفي هذه الفتره استولت عليه السوداوية

التى كانت تنتهى به فى كثير من اليالى إلى البكاء المر ، كلما تذكر سلسلة الفشل التى اتصلت حلقاتها عبر حياته . وصعد ليلة ٤ يوليو ١٩٦٠ إلى غرفته ، وأحس أنه متعب واتصل بأصدقائه من الأطباء فلم يجد منهم أحدا . وفى الصباح يصل الطبيب فيجد أن رحمه الله بشاعرنا قد سبقته فى ساعة مجهولة من الليل : « وهكذا يذهب أحمد فتحي للقاء ربه وحيدا لا يجد حول مخدعه من يسمع منه أنشودة البجعة ... آخر الأناشيد فى حياة كل شاعر » .

ولصالح جودت مكانة فى هذه الأوراق ، وإن لم يذكر صاحبنا اسمه . وكان صالح جودت ممن تنبهوا إلى موهبته . كان يلتقى به يوم الجمعه فى فندق سميراميس القديم . وكان لقاؤهما يبدد حساساته بالاغتراب . يذهب إليه مبكرا قبل الالتفاف حول توفيق الحكيم . يعرض عليه قصصه ويستمع إلى ملاحظاته . قال له - ذات مرة - إقرأ « نانا » لإميل زولا ثم اعد كتابة القصة . وحين اخبره أنه قرأها فى صباه بروايات الجيب . قال له إن قراءته لها اليوم ستختلف . وكان يستريح عند تنفيذ ملاحظاته . وأثر « الشيخ مرسى » فى حياة صاحبنا الأدبية أيما تأثير . كان للشيخ الشاب كتاب صغير يعلم فيه الصبية بالقرية . وبعد تعارفهما كان يأتى إليه مشيا كل جمعة . فيقرأ أشعاره أولا . ثم يطلعه صاحبنا على محاولاته . فيوصيه بالوصية الى سمعناها من همنجواى قبلا ، وهى أن يعيش الحياة ويقرأ كثيرا ثم تأتى الكتابة . ويذكر أنه استفاد منه كثيرا حتى شبه علاقته به ، بعلاقة جوركى بتولستوي لها .. وياليته قال بكور ديلنكو . فكلاهما من أبناء الشعب الكادح مثلهما .

وربما كانت « حورية » هي السبب في إقدام محمد كمال محمد على الكتابة . كانت تأتي إلى بيتهم وهي تلف جسدها الدن بملاءتها ، وتقعد إلى جواره على الكنبة الخشبية تعلوا الحمرة وجهها ، وتسند - مثله - قدميها على المنضدة الصغيرة التي يستذكر عليها دروسه ، طالبة أن يكتب خطابا إلى حبيبها . كانت تحني وجها متوهجا على الورقة كأنها تحتضنها وهي ترجوه أن يقرأ ما كتب . وكان الطالب يهتم بخطاباتها لها ، ويضمنها كلمات لزكي مبارك ينتقيها من خطاباته التي كان ينشرها في مجلة « الصباح » إلى « ليلى المريضة في العراق » . ثم طور أسلوبه بالتخلي عن هذه الطريقة ، فمن غير المعقول أن يفهم حبيبها كلمات زكي مبارك وهو يجلس في الخراية المجاورة يشد إلى صدره قوائم الخيل لتقليم حوافرها وتركيب حدوات جديدة لها . ويبدو أن الحبيب نفسه لم يكن يهتم بأن تقرأ الخطابات عليه ، وإن قرئت فلن يفهم منها شيئا ، كما يبدو من الصورة التي التقطها الكاتب له في كتابه هذا : « من أوراق العمر » . وفي قصته التي كتبها بعد عشرين عاما بعنوان : « حبيبها والكلمات » . وقد أشار الكاتب في بعض الفصول إلى « قصص القصص » .

وكنا نود أن تعبر عناوين الفصول عن شخصياتها ، ولا تكتفي بالإشارة إلى حقب زمنية . كذلك ما كان أغنى كاتبنا عن أبيات الشعر والأقوال المأثورة التي تتصدر بعض الفصول ، وتصل - أحيانا - إلى خواتيمها .. بيد أننا نعود فنقول أنها ربما كانت خلجات تتأبى على الافصاح . يؤكد ذلك قوله في صدر الكتاب : « كثيرة هي أوراق العمر .. لكن القلم يعصى أن يتناول كل السطور .. يعصى ولا يطاوع » .

الكتاب: عصف الرياح

مجموعة قصص

- المؤلف: محمد كمال محمد
- الناشر: دار النيل للطبع والنشر
- تاريخ النشر: ٢٠٠٣م

يشعر محمد كمال محمد في كثير من قصص: « عصف الرياح» بدنو الأجل. وهذا أمر طبيعي، بعد أن بلغنا من العمر ما بلغنا .. ويأخذ هذا الأمر عنده إحساسا بالغ الرهافة. في قصة: « انسحاب يمزج لحظة الشعور بالانسحاب من الحياة بأجواء الطبيعة، ويصل إلى أن الدنيا « عزيزة .. غالية ». « صحا عند الفجر واهنا. لم يعتد أن يستيقظ في مثل هذه الساعة. سمع زقزقة العصافير التي لم يسمعها منذ سنوات لأنه يكون عادة في أعمق ساعات نومه، بعد أن يلازمه الأرق لفترة طويلة .. ذكري وحيدة من ذكريات العمر .. الحنين الذي فات موعده يستعر وحشة واشتياقا للمرأة التي كان يسعي إليها لسنوات فلا يظفر بغير الوعود والأماني .. نهض ليفتح باب الشرفة. كأنما ليزيح حاجزا بينه وبين ضوء النهار المنبثق « ترد في خاطره الزوجة التي لم تصحبه سوي في خريف أيامه وهي تضع له الكرسي في الشرفة كل مساء كان يسمع زقزقة العصافير التي تتآلف مع الطبيعة لتمثل الحياة في إشراقها يراها تقف علي شجرة صغيرة وسط الزهور في المشتل المجاور « أية عصفورة منها استيقظت قبل رفيقاتها لتغني للصباح وتقبل خدي الوردة وتتنشق عبقها .. كان صبي المشتل يأتي إليه كل أسبوع بباقة من الزهور هل يستطيع أن يمتلك لحظة من الزمان ليذرف دمعة ؟.

في قصة « علي جناح طائر أبيض » تعاوده علته بعد طواف الوداع كان يتوق إلي زيارة قبر رسول الله صلي الله عليه وسلم فلم يستطع بعد أن أمر الطبيب ابنته أن يظل ملازما الفراش يؤرقه توقه إلي زيارة قبر الرسول وصحابته الأطهار : أبو بكر وعمر وفي البقيع عثمان وحمزة، ورفاقه الشهداء في أحد . لا يحزنه الموت في الأراضي المقدسة ، وإنما تكربه محنة ابنته في غربتها يشفق عليها من قسوة التجربة « عند الكعبة وروحه تطوف بالبيت الحرام ... والكل حوله في ميزان لا إله إلا الله .. دعا بالرحمة لأم الأبناء ، وإن كانت أشقته كثيرا ...وبالصبر والسلوي والعوض دعا لابنته الي المكلومة التي فقدت وليدها ولابنته الوسطي، أكثر بناته برا به وحنانا عليه وحبا له ، انهمرت الدعوات لها من أعماقه «...» لأبنائه جميعا دعا كثيرا والدموع تغرق وجهه .

وعن فقد ابنته المكلومة لوليدها يكتب قصة « الرحلة » ويذكر في قصته علي جناح طائر أبيض » الزوجة الشابة التي أخلصت له الود في شيخوخته وسخت عليه بطيب العشرة كما ذكرها في قصة « إنسحاب » ويذكر حفيده ابن السابعة عشرة الذي طلب منه بصوت خافت كالهمس أن يدعو له ليموت شهيداً .

ويمهد لموقف قصتي : « آنسحاب علي جناح طائر أبيض » بقصتين أخريين ففي « البكاء » كان علي الشيخ الكبير أن يصعد إلي الدور السادس لإنجاز المهمة التي جاء من أجلها ولا يعنينا أمر المهمة في شيء وإنما صعوده السلالم لتعطل المصعد عند الدور الثالث بدأت قواه تخور وتتهدم أعضاؤه وعند الخامس توقف بينما ظلت يده معتمدة علي السياج الحديدي ، الطالعون والنازلون لا يعبئون به ، تملكه الإنهاك

لكنه أبي أن يجلس علي السلم .

ذلك لا يليق به وبالمهمة التي جاء من أجلها . سمع من يسأله لماذا تبكي يا عمي ؟ ونقابل هذا الجسد المنهك مرة أخري في قصة : «انتظار» وكان الراوي يري « العجوز » يقف منحني الظهر مستندا إلي القائم الحديدي بجوار المقاعد فأجلسه وقرر مساعدته علي صعود الأتوبيس . لكنه عند حضوره هرول مع الصاعدين وكان الرجل يقف علي الرصيف منحنيا يلاحق الأتوبيس المغادر بنظرة أوجعت الراوي .

وشخص قصة : « أهي » تعاتبه اخته لأنه لم يخبرها بمرضه الطويل . كانت جاءت برفقة زوجها ليشتري بضاعة لدكانه . لم يعن به غير الجيران . سمع شجارا بين اخته وزوجها . لأنها أدخلت الولد حجرته فمرض . تركا ، البيت دون أن يرياه .. سمعت الجارة صرخات الأخت التي كان زوجها يلطمها فانزعجت ولبست جلبابها مقلوباً ، نبتت براعم الحب في قلبه : « أهي التي ستبقي له في دنياه ؟ » .

ولا ينسي كاتبنا الأم في معظم مجموعاته . وفي هذه المجموعة تطالعنا : « دمعة لها » التي يفتتحها بقوله « أيام غير أيامها .. أيامهما ، يعيشها .. يود بقلب باك لو عادت تحيا لتقاسمه فيهنأ بها .. والجرح القديم غائر نازف .. وانكسارها هناك يسكن أعماقه .. ولذعة شقاء ذلك الزمان مقيمة .. لا تغادر » .. يوقظ أحلامه الشجن والذكري : « ثمة يد حانية تربت علي صدره ، لا يري وجه صاحبها .. لكنه كان يعرف أنها يدها .. فمن غيرها يحنو ؟ يراها في عودته من المدرسة تبيع الفول والطعمية علي عربة يتركها لها زوجها المجدور ، ذو الفم المعوج والأسنان الشوهاء المهشمة . كثيرا ما كان يضربها . ذات يوم راي الدم ينحدر من فمها طردها فاستأجرت حجرة قريبة في زقاق ضيق .

يتأتي المؤلف عندما ينقلان عفشهما القليل ليزيد القلب لوعة . كل ما تملكه سرير حديدي قديم ، حملت أحد أعمدته وخرجت حمل عمودا ولحق بها . وعندما حمل شباك السرير هرولت إليه ، ولم تدعه يحمل غير لوح واحد من الخشب ويعود ليحمل آخر . ونقلت الطبلية وحصيرة جديدة كانت تودعها عند الجارة . ودقت مسمارا في الحائط لثيابهما . وكانت عندما تستحم تناوله قميصها القديم ليجفف جسده . وعندما ذهب إليها عندما كانت تعمل في محلج القطن ، لم تنس عين المؤلف اللاقطة قنفذا كبيرا كان يتكوم بين أكياس القطن المكدسة في الفناء الواسع مستدفئا في نهار شات . وكان يبتعد عنها عندما تبيع الخس حتي لا يعرف زملاؤه في المدرسة الإلزامية أنه «ابن بائعة الخس ». وحين أمرها الطبيب الا تبرح الفراش «أدرك أنه الآن يتوجب عليه تبادل الدور معها ». ويواجهنا الموت في لقطة :«الولد» وفيها يري الأب الذي يقيم بعيدا عن ابنه في المنام أن والده يتألم . طوت قدماء الواهنتان السلم، وعن طريق الهاتف تأكد من مرضه ، فأخذ يركض لها هنا .. وفي لقطة «الشرفة» يعلم شاعرا أن ثمة فتاة تود أن تتعرف عليه وقبل أن يتم التعارف تنتابه العلة . ويموت وحيدا ، وهما لقطتان لا يطاولان المستوي الفني للمؤلف وفي قصة «الغياب» يميت الأديب حبيبته علي الورق لأنها تتأبي عليه في الواقع . ونضمها ، فنيا - إلي اللقطتين السابقتين وتعتبر قصة : «من يعطي» لقطة مصطنعة وشخصها ينتقل من مقهي إلي مقهي ليخالط الناس . وفي هذه المرة رأي شابا يسرع إلي المقهي والمطر ينهمر «وجه ذابل» عود ناحل قميص رقيق قديم مبتل بماء المطر يتهدل علي كتفيه .. صندل قاتم في القدمين تبللت أصابعه ، بنطال حائل اللون تجعد قماشه الرخيص .. وضع علي المنضدة

الرخامية كراسة وشرع يكتب ومن الحوار الذي دار بينهما نعلم أنه أديب جاء من القرية لحتل مكانا في المدينة فيحذره شخص القصة ويضع في جيبه نقودا دون أن يدري ، ويخلع سترته الجلدية ويطرحها عليه وعلي أي حال فإن النهاية حولتها إلي أمنية مشروعة تمناها شخص القصة وهو يرتدي ثياب المؤلف . «لو وجد في صباه من يعطيه مرة لصالح الدنيا .. ولصار للحياة وجه آخر».

والوحدة التي يتردد صداها كثيرا في قصصه تكاد تعادل الموت في قصة. : « ساكن حجرة في الزقاق» وسبق أن رأينا شخص قصة « أنسحاب» ينسحب من الحياة وتراه في هذه القصة كانمايتلاشي فيها هو يعود من عمله تحت المطر مرتديا معطفا قديما فوق بذلته الصفراء ذات الأزرار النحاسية اللامعة وتحت ربطه حزمة كبيرة من الكرات الشامي » ويفتح حجرته للأطفال الذين يلتفون حوله يأكلون الفول السوداني والحمص ، وستمعون إلي حواديته وفوازيره وعندما يتأخر وقت الغروب في مجيئه لا يجد بيتا مفتوحا أو أحدا يقف في شرفة ولا أطفال يطلون عليه هنا أو هناك في لياليه التالية يحس كانما يتلاشي».

ويزداد الألم علي شخص قصة «ساكن الكهف» تلتف قدماه في الطريق ، وتتداعي تحت جسده النحيل يصعد المنحدرات القليلة الواطئة الارتفاع في الشوراع كانما يصعد الجبل ، ويميل وهو في خريف العمر إلي ممرضة، وبها لا يشعر بالألم بجوارها ويعاوده حين يغادر العيادة «ثمة سحب خريف توقفت فوق رأسه برهة .. واندا حت تظلل الشارع الهادي .. لم يعد يذهب إلي هناك . . يشتهي أن يراها يشتهي الحب .. ويخاف الشجون والأوجاع ، بقيت الذكري تناوشه في أكثر ليالي الوحدة.

وقصة : «الرحلة» تحدثنا عن صبي تمكن منه الداء الخبيث «لك من العمر تسع سنوات صحبتك شهورا كانها الدهر بطوله ، في الغرفة الضيقة ذات الرقم الذي وضعوه علي بابها .. سكن جسدك الناحل شيطان خبيث أسمه الداء .. ولا دواء .. مشاهدات تتابعها عيناي في كل ساعات النهار والليل زجاجات تملؤها المحاليل بجانبك وفوق رأسك .. الوجه الجميل غيبت نضرته تحت الجلد الرقيق .. الأنابيب الدقيقة وإبر المحاقن مغروسة في جسدك .. آلام هائلة تسحق سائر أعضائك الغضة .

تسحقك كلك .. الصرخة وآهات التوجع حين يلهب السائل المسكن لسانك وشفتيك ... وضراعتك إلي الله في براءة تمزق قلبي «يارب أرحني» .

وتتعدد اللقطات المشحونة بالأسي والألم في غرفة مجاورة «صبية» تدلف في رقة من الباب المغلق أو الموارب كملاك صغيرة بغير جناحين وفي غرفة قريبة صبي آخر وثمة لقاءات حبيبة بين القلوب الصغيرة ، وترحل الصبية ثم يرحل الصبي هو الآخر «جاء دوري .. أحان يوم الرحيل ؟ » .

المرض «اللعين يهاجمهم بلا رحمة .. وليس له شفاء .. هذا الكيماوي الرهيب الذي يعالجونهم به دواء جحيمي قاتل .. كأنه والمرض يتحالفان معا للقضاء علي الفريسة .

يطالعنا محمد كمال محمد - في مجموعاته المختلفة - بتصوير دقيق لبعض لحظات من حياته وإذا كانت السمة الغالبة علي هذه المجموعة هي الرحيل أو اقترابه فإن قصة : «العزلة » تحدثنا عن مشكلة العمر الجديد فشخص القصة بلغ مائه وإبعة عشر عاما فأصبح

أعجوبة العجائب وتشعر من عنوان القصة أنه يعيش في عزلة تامة فرضها عليه الناس وهو يتساءل من ذا الذي تعتريه الرغبة أن تنقطع صلته بالحياة .. عدا اليائس من حاله ويقارن بينه وبين الشجرة العتيقة المواجهة لداره «مائة عام ويزيد ... ولا أحد يطاردها كما يطاردونه » .

محمد محمود عبد الرازق – جريدة القاهرة

النضال الوطني في المنصورة

بين لطيفة الزيات ومحمد كمال محمد

محمد محمود عبد الرزاق

في الحادية عشرة من عمرها ، أطلت لطيفة الزيات من شرفة بيتها في شارع العباسي في المنصورة لتتكون شخصيتها في هذه اللحظة : «لا أحد يجبرني ، لا أحد يملك أن يجبرني ، لا أبي يحاول انتزاعي من الشرفة حتي لا أري ولا أسمع ، ولا أمي تبكي بلا صوت ، وأنا أنتفض بالشعور بالعجز ، بالأسي ، بالقهر ورصاص البوليس يردي أربعة عشر قتيلا من بين المتظاهرين ذلك اليوم ، وأنا أصرخ بعجزي عن الفعل ، بعجزي عن النزول إلي الشارع لايقاف الرصاص الذي ينطلق من البنادق السوداء ، أسقط الطفلة عني ، والصبية تبلغ قبل أوان البلوغ متخمة بمعرفة تتعدي حدود البيت لتشكل الوطن في كليته ، ومصيري المستقبل يتحدد في التو واللحظة وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسي وأعنف أبوابه ، يضنيني الرجوع ولو قليلا عنه ، ويحملني هذا الرجوع الشعور بالإثم ، ويعذبني اختناق صوتي حين يختنق ، ويحدوني رجاء لا يبين : أن أظل قادرة علي قول : «لا لكل

مظالم الدنيا .

كان ذلك في يوم من أيام عام ١٩٣٤ تذكر الكاتبة في أوراقها الشخصية (حملة تفتيش ، كتاب الهلال ، العدد ٢٠٥ ، أكتوبر ١٩٩٢) .. حين رفض إسماعيل صدقي السماح لزعيم الوفد بزيارة الأقاليم وعندما أوقف حركة القطارات وصل موكب النحاس إلي المنصورة في السيارات ، فهرعت البلدية إلي حفر الخنادق في الشوارع الرئيسية لتحول دون تقدم الموكب ، وكانت الشوارع تعج بالاف المتظاهرين ، فحملوا سيارة الزعيم علي الاكتاف متجاوزين بها الخنادق . وتدخلت الشرطة بإطلاق الرصاص ، فانحسرت الأمواج البشرية موجة بعد موجة ، و « مع بنادق سوداد طويلة كابية ، ومع قذائف الطوب تنهال علي رجال البوليس ، مع الأجساد تتعري للرصاص والملابس تتحول إلي مشاعل توقد شعلة العشق والموت ، مع أربعة عشر قتيلا عدتهم الصبية قتيلا بعد قتيل وعربة الإسعاف في كل مرة تتصفق ، مع شارع العباسي في مدينة المنصورة في يوم من أيام ١٩٣٤ ، وقد تفجرت أحشاؤه وانطرح مغتصبا ، وحفنة متبقية من رجال البوليس . ودم لم يعد يفور كالنافورة أحمر قانيا ، ينزلق قطرة فقطرة مختلطا بطين الشارع ، ينحبس أسود مفحما ، تحولت الطفلة إلي الصبية ، تتعرف علي الشر مجسداً علي مستوي الدولة ، وسقطت الطفلة التي وجدت الملاذ في حضن أمها من شرور الدنيا .

ويحدثنا محمد كمال محمد عن ذات الفترة بنفس المدينة في روايته : « الجراد والزقاق» (دار النيل بالمنيل ، ٢٠٠٤) وسبق أن أشار في الرواية التي سبقتها «الهشيم» (دار النيل بالمنيل ٢٠٠٣) إلي

بيت محمود بك نصير الذي كان يقيم به النحاس باشا عند زيارته للمدينة ، وإلي دار محمد باشا الشناوي الذي أنشأ المعهد الديني بالمدينة .

ويتألف الزقاق في : « الجراد والزقاق» من أربعة بيوت متقابلة . ويذكر - زاهر - أن بيت «خديوية» يتكون من طابقين . الأرضي إسطبل للحنطور ، والثاني من حجرتين لها ولزوجها «مرسال دحدح» والبيت الملاصق له ذو طابقين أيضا . وبيت آخر ذو طابق واحد في نهاية الزقاق يمتلكه طلبة العزبي جنايني البلدية وصاحب المشتل الكبير بجوار سكة حديد الفرنساوي في أطراف المدينة الملاصقة لجبانة الشيخ ضرغام . ويجاور بيت نهاية الزقاق البيت الذي يسكنه زاهر - الشخصية الرئيسه - مع أمه وأختيه في حجريته الأرضيتين وتقيم «حسيبة» صاحبة البيت وزوجها «فوزي سبرتو» منادي السيارات في موقف ميدان المحطة . وعلي ناصية الزقاق مقلة «عبده الويشي» يقابلها علي الناحية الأخري دكان «أنور حجي» الخياط .

وكان زاهر صديقا لمرسال رغم فارق السن الكبير بينهما . يجد عنده نوعا من العطف والأسف لواقعة الصعب ، وتوقفه عن الدراسة الإلزامية . أما زميله محمود العزبي فكان يشمت فيه ويعايره لعدم استطاعته دفع مصروفات المدرسة الأميرية مثله . وكان أحمد العزبي الأخ غير الشقيق لمحمد يجيء إلي الزقاق كثيرا مرتديا لباس كتائب الوفد : « القميص الأزرق والبنطلون والحبل الأبيض المجدول يحيط صدره ويلتف حول كتفه» فيتأمل مرسال مشيته الواثقة الناطقة بالقوة والفتوة ويقول لزاهر : « يذكرني أحمد العزبي بأيام الشباب في حي الحوار الذي نشأت فيه ، وكنت أسكنه قبل انتقالي إلي حي ميت حدر ..

وزواجي من خديوية الأرملة .. واشتغالي حوذيا علي عربتها الحنطور . » ثم يتنهد قائلا : « أين كان هذا الشاب أحمد العزبي أيام معاركنا المعروفة مع عساكر صدقي رئيس الحكومة ؟! .. «الوفديون منذ سعد زغلول لا يعملون إلا لمصلحة بلدهم .. لو حكيت لك ماذا كنا نفعله أثناء حكم صدقي الذي كان يحكم الشعب بالحديد والنار لن تصدق ».

وأيا كان القالب الذي ترتضيه الذكريات ، فإنها بتجسيدها للتاريخ ، تضفي عليه الروح التي قد يغفلها أو يتغافل عنها المؤرخون ، وهم يسردون الحقائق المجردة . وقد تناول «مرسال نحدح» معارك الوفديين بالمنصورة مع حكومة صدقي بصورة تتحد مع رؤيا لطيفة الزيات ، وإن اختلفت زوايا المنظور .

وبدت نبرات صوت مرسال حزينة أسية عندما تذكر موت أخيه الذي كان يخطط «لمقاومتنا» البطولية لبطش صدقي المعروف بعدائه الشديد للوفديين وزعيمهم مصطفي النحاس » وكان مرسال وقتها في بداية الشباب يشتغل مع أخيه في تجارة الأبواب والشبابيك في حي الحوار المشهور بأنه قلعة الوفد ، وكان النحاس يأتي للحي عند زيارته للمنصورة . وينزل في ضيافة محمود بك نصير في قصره علي النيل المسمي «بيت الأمة» ، والملاصق لقصر محمد الشناوي باشا قطب الوفد في الدقهلية . وفي ضحي يوم جاء النحاس يرافقه سينوت حنا ، واستقبلته المئات علي رصيف المحطة . وأطل عليهم من نافذة العربية رافعا يده بالتحية وقذف شفيق مرسال بمنديله نحوه فسقط علي أرض العربة . وانحني النحاس باشا والتقط المنديل وألقي به إلي صاحبه فارتفع صياحه «في مسيرته» يهتف بحياة زعيم الوفد ، وتدفقت مئات من حي الحواريرحبون بالزعيم . والتفوا حوله في شارع المدير يحاولون

مصافحته ، وفجأة أطاحت قوات البوليس بالمتدافعين ، واخترق أحد العساكر الجماهير المحيطة بالزعيم مسددا سونكي البندقية إلي صدره وفي لحظة أحتضنه سينوت حنا ، وهاج الأهالي وتدافعوا نحو النحاس «وسقط أبو الليل مريض الصدر تحت الأرجل وهو يحاول الوصول إلي النحاس ليحضنه» . وهاجمت عساكر الخيالة القادمة من شارع البحر الأهالي يضربون الرؤوس والأجساد بالعصي « بينما تعالي الصياح هاتفين بسقوط صدقي عدو الشعب » ، وتنهد مرسال وأرسل بصره في الفراغ : «كلهم .. لا يزالون أحياء أمام عيني الآن : مأمون صلي .. أبو ليلة .. محمد الزهار .. الشيخ عبادة إمام زاوية وأبور النور .. مهدي العسال .. عفيفي الجزمجي الملقب بماشيست الجبار شجيع السينما لاحترافه المصارعة .. مصطفي الفسخاني .. أبو لمونة .. مهران شتا البقال .. كان هم صدقي كسر أنوف أهل الحوار..».

وبعد نجاة النحاس من حادث السونكي ، جاء وابور الزلط في شارع المدير ليسد الطريق ، ويحول بين النحاس والأهالي الذين كان معظمهم من العمال والصناع ، واجتمع مرسال ورفاقه في زواية الشيخ عبادة . وقرروا التصدي لعساكر الخيالة . كان أبو ليلة الكهربائي يزودهم بالأسلاك الكهربائية التي يسلمها إلي مهدي العسال ومحمد الزهار . وكانوا يسطون في الليل علي ورشة الخواجة موردخ التمساوي للمياه الغازية ، ويحملون صناديق الزجاجات الفارغة ويصعدون بها إلي أسطح البيوت يتعهد تعبئتها بالرمل الذي يأتي به الشيخ عبادة في حجره ومعه مهران شتا من النيل في أيام الجفاف . وكان أبو لمونة الذي كسرت ساقه ووضعت في الجبس لسقوطه بين رصيف المحطة والقطار ليلة استقبالهم للنحاس ، يعاونهم في تعبئة الزجاجات ، ويحتفظ

السميكة في أعمدة النور بعرض الشارع علي ارتفاع قليل من الأرض الأسفلتية ويرخونها فوق الأرض ، وحين يهجم العساكر بخيولهم يجذبون الأسلاك بقوة فتتعثر الخيول ويقع العساكر من فوقها ، في حين كان النسوان ومصطفي درويش فوق الأسطح يقذفون العساكر بالزجاجات . وعند تكاثر العساكر يختفون في ميدان سيدي ياسين ، وحواري ستوته الضيقة ، وفضاء سوق الثلاثاء في نهاية شارع المدير الذي تحميه كثرة البيوت ، وخلف وابور النور ، وفي جنينة علي عبد الرازق وينهضون في الصباح الباكر ليروا عن بعد آثار الدماء وشظايا الزجاج المتناثرة علي أسفلت الشارع .

وكانوا يلجئون إلي حظر تجوال العمال والصناع طوال النهار ، فيحملون الكتب والكراسات لإيهامهم بأنهم تلاميذ يذهبون إلي مدارسهم وما إن يقع أحدهم في أيديهم حتي يجرونه إلي قسم البوليس ليعاقب بدفع عشرين قرشاً ، وكان مبلغا كبيرا لا يملكه الكثيرون ومن المغامرات التي لا ينساها مرسال يوم ركب وأخوه والشيخ عبادة وإمام صلي وعفيفي الجزمجي عربة حنطور من داير البندر بعيدا عن أعين العساكر المرابطين في شارع المدير وتوجهوا إلي شارع البحر . ومشي الحنطور في بطء وهم يرقبون من بعيد وقفة المأمور « ضخم الجثة مفتول الشارب » علي الرصيف المواجه للشارع ومن خلفه النيل . كانت عينه يقظة تتجه إلي شارع المدير ليأمر عساكره بالقبض علي من يمر في الشارع . ولم يشعر المأمور إلا وهم يطوقونه بمشاركة الحوذي، وينهالون عليه ضربا بالعصي ، بعد أن أطاح الشيخ عبادة بطربوشه من فوق رأسه . وقبل أن ينتبه أحد لما يحدث صرخ أخوه لإلقاء المأمور في النيل ، وسقط علي الأرض في اللحظة ذاتها برصاصة جاءته من شارع

المدير . فحملوا المأمور وألقوه علي منحدر الشارع وتركوه يتدحرج إلي أسفل ، وبينما كان الرفاق يقفزون إلي المنطور تراجع مرسال ليحتضن أخاه ويبكي « ومن حظ المأمور اللعين قلة ماء النيل في أيام الجفاف » .

وتوفي مرسال أثناء سفر زاهر للعمل ، وحل محله « سنوسي » .

كان زاهر بحاجة إلي صداقة إنسان آخر في الزقاق بعد أن فقد « الطمأنينة الوادعة التي كانت تغمره بها صداقته لمرسال » وصارحه سنوسي بأنه لقيط لا يعرف له أهلا ، وأنه كان يعيش في ملجأ للقطاء ، وأن خديوية تعرف حكايته ، وأبدت ارتياحها له لأنه - في تقديرها - أضمن من أي حوذي آخر لتفرغه ، ولكونه سيبيت في الإصطبل فتستأنس بوجوده في الليل . ولاحظ زاهر جرأته في الحديث ، وكلماته المتدنية « وإشاراته المستمرة بيديه المخضبتين بالحناء » ثم عكر صفو صداقتهما نظرته لوسيلة زوجة طلبة العزبي ، ولاحظ زاهر تمسحه بمحمود العزبي عندما التحق بمعهد الكونستبلات بعد حصوله علي الابتدائية ، برغم نفور محمود منه وحدته في مخاطبته إذا اقتضي الأمر ، لكنه كان يبتهج لموقفه من أخيه أحمد الذي لا يميل إليه سنوسي لارتدائه « القميص الأزرق » : « ماذا يظن نفسه ؟ .. » ويضحك محمود العزبي قائلا : « مغرور .. يتصور نفسه بطلا وطنيا لا نضمامه إلي جماعة القمصان الزرق » ويضيف في سخرية إنه يشتبك كل يوم في معارك مع شباب « القمصان الخضر » المنتمين لحزب مصر الفتاة ويهزأ من أحمد حسين - زعيم الحزب - ويقول لا زعيم إلا النحاس ليبدو مناضلا في عين الوفديين وكل مرة يحضر فيها أحمد حسين يهاجمه مع شباب القمصان الزرقاء ويعتدون عليه بالضرب .

ويوم غرق أسمهان وقف محمود العزبي في زي كونستابل المرور

راكبا الموتوسيكل أمام « المقلة » يحكي لصاحبها عن حادث غرقها في ضحي اليوم دون تأثر كأنه يتكلم عن شيء عادي لا يثير الأسي بينما كان زاهر يقف علي رأس الزقاق : « كنت في المرور هناك بين طلخا وقرية شرنقاش المجاورة التي غرقت عندها أسمهان .. رأيت الحادث بعيني .. انحرفت السيارة التي كانت تركبها أسمهان مع صديقتها وسقطت في الترعة .. الأهالي جاءوا من كل ناحية .. السائق الذي نجا بالقفز من السيارة قبل سقوطها قال إنها أسمهان !.. لم يصدق الأهالي أن أسمهان الشهيرة الجميلة تغرق في الترعة !.. بدأوا يجمعون قش الأرز من هنا ومن هناك وغطوا جثتها هي وصديقتها ووقفوا حول الجثتين حزاني .. وبعض النسوان كن يبكين ..». لم تكمل أسمهان دورها في فيلم «غرام وانتقام» الذي كانت تمثله مع يوسف وهبي .

أدار محرك الموتوسيكل وانطلق يفرقع مختالا ، بعد أن رمق زاهر بنظرة استعلاء أتبعها بابتسامة ساخرة . وظل زاهر واقفاً تثير خياله أغنية أسمهان : « دخلت مرة الجنينة» ثم استدار يدخل البيت والحزن يغمر قلبه .

وقبل قتل «خديوية» والاستيلاء علي نقودها وترك سنوسي للزقاق، كان زاهر قد رفض أن يخطب سنوسي أخته أمتثال . وانقطعت الصلة بين الاثنين بعد مقتل خديوية ، فلم يعد أحدهما يري الآخر . وذات مساء كان زاهر يسير متمهلا في شارع البحر المظلم الخالي . وكان المقهي الواسع الملاصق لدار سينما رويال » يطلي أبوابه الزجاجية المغلقة باللون الأزرق ، كما هو الحال مع كافة ومتاجر المدينة توقيا لغارات الطائرات الألمانية إبان الحرب العالمية الثانية . وكانت دار السينما قد تحولت إلي عنابر يسكنها عساكر الإنجليز منذ بداية الحرب

بعد أن قدمها صاحبها الإنجليزي « راؤول » لهم . وكان مشهدا مألوفا أن يري المارة القليلون أمام دار السينما ليلا ، بعض عساكر الإنجليز يقفون بأجسادهم العارية الحمراء بالشورت الكاكي . وفي أيديهم أكواب كبيرة من الزنك ذات الأيدي يحتسون فيها الجعة ويتسامرون ويتضاحكون . وفيما كان زاهر يجتاز الطريق شاهد منظرا أشعل الدم في عروقه . فقد كان أربعة عساكر يتحلقون حول فتاة مذعورة تحاول الإفلات منهم دون أن يصدر منها صوت . وجذبها أحدهم محاولا جرها إلي داخل الدار والفتاة تقاوم في صمت للتخلص منه .

ودون تردد اندفع زاهر نحوهم ، وأحاط الفتاة بذراعيه محاولا تخليصها من بينهم . ورغم لكمات العساكر راح يضرب بيديه الأثنتين أكتافهم مستميتا بجانب الفتاة وفجأة رفت حولهم فرقعات كرباج حوذي حنطور ، وأخذ يهوي بالكرباج علي ظهورهم، ويحدث فرقعات في الهواء لإرهابهم ولا يدري زاهر كيف خرج مع الفتاة من المعركة ، بعد اختفاء العساكر داخل دار السينما . ركض الأثنان ودخلا شارعا جانبيا. وقالت له إنها خادمة كانت في طريقها إلي دكان الكواء ، ونصحها زاهر أن تسلك في العودة طريقا آخر ، وتركها عند نادي البحراوي الرياضي ، وانحدر في الشارع إلي طريق بيته ، وفجأة وجد سنوسي يقف بعربة حنطور أمام محل «رانتو بولو الحلواني» . وعرف زاهر أنه الحوذي الذي هاجم العساكر ، «كانوا يقتلونك .. ما الذي جاء بهم ليسكنوا دار السينما .. ماذا جاء بهم أصلا المنصورة ؟.. أعرف أن لهم ورشة لصيانة الطائرات أمام قرية شاوة .. ملعون أبوهم !..» وبدا زاهر متأثرا بموقف سنوسي . وثمة إشارة تفيد أنه سيعود مرة أخري لخطبة أمتثال، ورضاء زاهر : «حول زاهر رأسه نحو أمتثال الواقفة بالقرب منه .. خفضت رأسها في حياء .. » .

الفقر في « زائرة الليل »

محمد محمود عبد الرازق

تدور معظم قصص محمد كمال محمد حول القهر والفاقة ، كما سبق أن ذكرنا في دراسة لنا بعنوان : « سنوات القهر والفاقة »(١). ولا تخرج مجموعة : « زائرة الليل » عن هذا الإطار . في القصة التي أختارتها المجموعة عنوانا لها ، نعيش في مصيف رأس البر الذي جدد ملامحه في قصص أخري وإن لم يذكر أسمه . وتشير إليه في هذه القصة عشش المقامة بسدد البوص والأكياب ، وقربيه من دمياط : «كنت سأجيء في العصر .. لكنني عدت من دمياط متأخرة .. كنت مع ابنتي نتفرج علي الأثاث هناك » . واشارته إلي البر الثاني حيث توجد عزبة البرج ، وإن لم يشر إلي أسمها كذلك . كان يتحدث عن مهندسة الميناء حينما قال : « أشتري لها الأشياء من قرية البر الثاني . تريحني أحيانا من حمل شكائر الأسمنت .. » .

وتدور الوقائع في فصل الشتاء : « القطرة فوق خشب السقف في أول الليل زحفت كدودة .. ثم قبل أن تعبر من ركنها بدأت تتلوي كثعبان مخيف لتصل إلي الجانب الآخر .. فيما كان خارج الحجرة يفح بالمطر الهاطل و« حين ثقل الرذاذ في البداية ، استحال الليل الساكن في الشارع الخالي سوادا ، بعدما انسحب التيار الكهربي ، كالعادة في تلك الليالي توقيا للخطر في شتاء المصيف بأسلاكه التي لا يغطي أغلبها غير أعواد البوص والأكياب» . ولم يجد بدا من نفض الغطاء عنه بعد أن تبلل ، ونفذت البرودة تتسع عظامه .

ومع قصف الرعد سمع طرقة علي الباب . إنها هي .. تلك التي كان يحبها : « الحجرتان المتجاورتان في مبني العمل ورفاقنا هناك ..

الأقـارب .. الكل يعـرف .. ومـال الخـزانة الذي في حـوزتك ، تحـتـالين لتأخذي منه بورقة مزورة .. لجراحة القلب المعتل .. » ويضـحي بنفسه من أجلها مدعيا أنه مرتكب الجريمة .

أصرت علي أن تصـحبه مـعـها يقيم عند ابنتـها . وقبل أن يرد بكلمة انغلقت عيناها ، ثم تهاوت أمـامـه . تلقفـها بين ذراعيـه كـاتمـا الصـرخة في صدره . ويجيد المؤلف تصوير الجو الشتائي الموازي للمأساة : « والمطر العائد حاد فوق رأسه ، كأنما السقف ينسحق تحت وطأته .. فرد المـلاءة المبللة فوق الجسد الساكن .. ثم تغلف بالبطانية واقـعي علي الأرض في جـواره . منكمـشـا يرتعد دون انتظار لانفـراج الليل».

وبالموت تختتم قصة : « الحضن » أيضاً . وهي قصة أخري من قصص الشقاء ، وإن كانت بدايتها هنيئة : «كنا نقضي أوقاتا حلوة .. يأخذني ليال إلي منيرة المهدية نسمع غناءها ونستمتع .. غنت ليلة وعلي رأسها شمعدانا عاليا ، تتوسطه شمعة مرتفعة « ياشمعة العز إيدي .. أنا اشـتريتك بإيدي ».. وبعد منيرة المـهدية تعرفنا الجدة علي شيخ الحارة مـخـاطبة مهني الذي تنتظره : « وأنت شيخ حارة كنت تخوف الزقاق بالمأمور والضابط والعسكري .. توالس علي الحكومة مع أنفار القرعة والمختبئين من الجهادية . وتقبض الجنيهات .. أعطاك الزمن المقلوب دكان الفراشة .. تسقي القهوة في المـآتم وتغتال أهل الميت وتملأ بالفلوس جيبك ...» .

أما سبب أنتظار الجدة لمهني ، فضربه لحفيدها الذي يعمل عند لكسره فنجان قهوة . وها هي تسحب كرسيها القديم من ركنه المعتم تحت السلم ، وتلتقط عصاها المركونة علي باب الحجرة ، وتتكيء علي

كتف الصبي بكوعها النحيل ، لتخطي عتبة البيت بساقها العليلة متوجعة . ولا ينسي المؤلف أن يذكرنا بالحلاق القديم الذي كان يقوم بدور الطبيب : « زارت مستديرة تجر الكرسي الذي أسندته إلي الحائط بجوار الباب ، هادرة بالسخط لغياب الحلاق العجوز الذي يجيء ليلصق دود العلق بساقها ، فيمتص منها الدم كوصفته لها ليسكن الألم » . وأقسمت أن تجر مهني بالعصا من رقبته .

وعندما وصل كانت فارقت الحياة :

«حدقت فيّ مزمومة الشفتين بنظرة ثابتة .. ورأسها مستندا إلي الحائط دون حركة ..

ارتطمت ساقي بساقها فلم تتوجع..

حملقت مرتعدا ، ثم ارتميت بركبتي في حجرها أهز كتفيها .. انكفأ رأسها علي صدري ساكنا..

عن يساري أطلت رؤوس من النوافذ الواطئة في ذيل الزقاق .

انفتحت كف جدتي فهوت العصا ساقطة ..

خلفي توقف مهني وعيناه تثقب ظهري..

احتضنتها بقوة مرتعبا .. أداري عنه وجهها ..

أخاف لو عرف ...».

ولم يؤثر تكرار الموت بالقصتين في صدقهما . فقد كان مبرراً في الحالين ، خاصة وقد مهد له الكاتب بالقلب المعتل في الأولي ، والشيخوخة في الثانية .

ويحدثنا الكاتب عن وسائل المواصلات في العديد من قصصه . ومنها في هذه المجموعة حديثه عن الأتوبيس في القصة السابقة : « ثم بدأت أحكي لها عن الترعة التي خضت ماءها الضحل للبر الآخر الذي

تمشي فيه عربات الأوتوبيس لأركب إحداها قبل أن يلحق بي مهني .. والكمساري الذي أوقفني علي قدمي في العربة طوال الطريق حتي لا أقعد بطين الجلباب علي مقعد » . وفي قصته «شوك القنفذ» حدثنا عن «قطارات الفرنساوي » . ويفتتح قصته : «لا مبو» بقوله له : « عند نهاية خط قطارات الدلتا في مدينة طلخا .. كان يقع الدكان المؤجر لليوناني لامبو من شركة سكك حديد الدلتا .. كنت أتخذ من الدكان مكانا لعملي كناظر محطة أتوبيسات الدلتا .. التي كانت تسير موازية للخطوط الحديدية للقطارات .. والتي لم يخصص لها مبني أو كشك المحطة توفيرا للنفقات .. وكان عامل الموقف معي يجلس بالمقهي القريب في انتظار قدوم السيارات من طنطا لموقفها في نهاية الخط وعودتها للقيام بعمله المكلف به .. » .

ويمتد التقاط كاتبنا لصور الفقر إلي اليونانيين الذين هاجروا من بلادهم سعيا وراء الرزق . كان والد لامبو خبازا فقيرا في أثينا ، ضاق بابنه لتعطله ، فاتهمه بتهمة لا يعلمها ، وعندما لطمه الضابط قرر الهجرة . وفي المنصورة تقلب في أعمال متنوعة حتي عاونه بعض اليونانيين علي استئجار الدكان . وكان «خاليا من الأشياء التي تباع في مثل هذه الدكاكين المنتشرة علي الخطوط في المحطات ، والتي لا تؤجر لغير اليونانيين» ، ولم تشر القصة إلي أسباب عدم تأجيرها لغيرهم .

وكان ركاب قطارات الدلتا من الفقراء الكادحين الذين يتزاحمون علي القطارات الضيقة للوصول إلي قراهم ، ومن ثم لم تكن المنطقة تصلح لمثل هذه الدكاكين . وكان الراوي يعطف علي لامبو لكهولته وفقره ، فيمده بسندوتشات الفول والطعمية التي يسميها «شطائر» : «كان يعيش مرارة الوحدة وشح العيش » فانتهي إلي الارتماء في مهاوي

الرنيلة . فحين اقترب الراوي من المحطة ذات يوم ، مرق من جواره في ـباه الدكان رجل تتبعه بائعة الجميز «الـ ـابة المكحلة العينين» وأشار لامبو إليهما فدلفا إلي الداخل

وتنتهي القصة ـ في نظرنا ـ عند قول الراوي : «تحولت الصدمة إلي وجوم ملك علي نفسي » . : « منذ الساعة سأجعل من المقهي مقرا لي أباشر عملي . لأتبعد عن هناك .. لن أستعيد صحبة لامبو .. نظر تحت قدميه واختار طريقه .. فهل أطالب بأن استمر في صداقته .. » .

ويفتتح قصة : « الدفء في الشتاء » بقوله : « خرجت زوجتي إلي الشرفة بجلبابي المنتفخ حول جسدها الناحل ، تجففت بذيل الجلباب ذراعيها المشمرين من بلل الماء ، ثم أطلت علي السماء .. كان قميصي الصوف يتكوم داخل الحمام في طبق الصاج الغويط مغسولا ، وعصير النهار الشتائي منذر بالكثير » « وثمة فتق كبير في الجلباب يبين تحت إبطها ، فأخذت ترتقه . وكانت تخرج إلي الشرفة» تتحسس القميص وتعتصر بقايا الماء المتجمع في ياقته وأكمامه » وأخيرا « صفت السماء ولمعت النجوم المتفرقة » فجلست راضية ، و« تشكلت اللوحة واكتملت » علي رأي الزوج . قالت : « البرد قارس حقا في الصباح الباكر .. لكنك ستلبس وتستدفيء »

« صمت »

« نظرت في وجهها وكانت عيني خارج الشرفة .. »

تشكلت اللوحة واكتملت ..

تأملتها منكسرا ..»

وتعانق الخيانه الفقر في قصة : « شوك القنذ» فتحن أمام ثلاثة من الأصدقاء ، هم الراوي ، وحسن العامل في دكان الخبز ، المعطوب

القدم ونصحي الكمساري في قطارات الفرنساوي. ويعرف الراوي أن حسن يعاشر أخت نصحي معاشرة الأزواج : « كنا في الليل .. منذ لحظات كانت ميسرة تتسلل من الضلفة المفتوحة بين ضلف الدكان الثلاثة خارجة .. انفلتت في سرعة دهشت لها من عمياء .. إلي مدخل بيتهم الملاصق ... » . وثب حسن برجله غير المعطوبة « يقبل يده : «أبوس يدك .. لا تقل له ..» . من يومها والراوي يبتزه ، ويحصل علي ما يريد من النقود من درج « البنك » .

وكان يخرج من حارتهم القريبة جائعا « عنده أجد الأكل الذي يجيئه من بيت صاحب الدكان « يهل عليهم نصحي بابتسامته ونابه الأبنوس الذي يؤنسه في ليالي استراحات الفرنساي: « انتظراني ؟ ستأكلان سمكا طازجا جئت به اليوم من المطرية » . وهربت شقيقة الراوي الصغيرة جوعا .هل اختطفتها أنياب الرذيلة من أنياب الجوع ، كما فعلت مع « لامبو » ؟ .. « خلت المنضدة الصغيرة من أربعتنا .. لم تعد ثمة وجبات نتحلق لها حول المنضدة .. يسحب كل منا رغيفه حين يوجد ليلوكه وحده دون إدام ..

وفي نهاية القصة يحاول الراوي الاعتداء علي ميسرة. في فراغ المدخل المعتم ، فتصرخ مستغيثة . أنقذها حسن من بين براثنه ، وكاد أن يقتله لولا ظهور نصحي : « افلتتني يد حسن متراجعا يلهث .. ونظرة نصحي ينقلها بيننا ذاهلا .

انفلت خارجا .. أكتم وحوحة الألم .. والدم المنبثق من رقبتي .. حيوان زاحف .. الهاربة والجرح .. ليت نصحي تأخر لحظة واحدة ..
كان تجويف رأسي ينزخسة .
أنزف خزيا ..»

وكان الراوي منذ البداية يشعر بنذالته ، ويصف نفسه بألفاظ تدهش لها ، أو يكشف عن افتعالاته المصطنعة مثل : « هززت كتفي في صفاقة » و« نهضت مغلقا ملامحي باحتجاج غاضب » .

وفضلا عما يتمتع به محمد كمال محمد من موهبة التصوير فإنه يستعيض عنه ـ أحيانا ـ بالتأمل الشاعري . ففي قصة : « حبنا » لا تنفلت عقدة لسان الحبيب ليخطبها من والدها بسبب الفاقة ، فتتصدع العلاقة : تعلقت عيني بها أذود عنها الزحام لكي تعود ، أو تنتظر حتي أودع .. في صمت .. عبرت الحدود واختفت بعد خطوات ..

ربما يوما ياحبيبتي تنحل عقدة اللسان .. لكنك لن تنتظري السنوات ، فهل سنبقي حبيبين حتي آخر الزمان .. وحبنا .. هل نرضاه غريبين علي الزمان ..

(١) مجلة الثقافة الجديدة ١٩٩٨ .

عصف الرياح ولغة المهمشين
عند محمد كمال محمد

محمد خليل

مجلة الثقافة الجديدة يونيو ٢٠٠٦

يقولون إن كل إنسان بداخله قصة واحدة علي الأقل ... ويريد هذا الإنسان أو يتمني أن يسمعه أحد أو يعطيه أذنيه ليفضي إليه بقصته ... وهذه الرغبة بالطبع تتوقف علي قدرته علي الحكي المستقطب والمؤثر ليستمع إليه الآخرون .

وواقع الأمر أيضا ـ من الخبرات السابقة لمبدعي القصة القصيرة ـ أن القصة القصيرة الجيدة هي التي تختزل في داخلها جوهر الدراما الحياتية والخبرة الإنسانية بصفة عامة ... وتتوقف القدرة علي الجودة في براعة الكاتب وقدرته علي التوصيل من خلال إخلاصه

الشديد في البناء الفني لقصته : وصدقه الشديد أيضا في التفاعل مع تجربته ولقطته التي أختارها للكتابة كما يشير مورافيا وغيره .

والقصة القصيرة لأنها قصيرة ... وتنطلق كطلقة البندقية من المرسل « الكاتب » إلي المتلقي «القارئ» أو المستمع » لابد وأن لا تخطئ الهدف ...

والقصة القصيرة كما نعرف في - اختيار عنصر الزمن - قد تركز علي لحظة أو علي سنة أو حياة كاملة تقدم من خلالها المواقف المتوترة أو الساخرة ... المواقف التي تتصف بالمرح أو المآسي ... المواقف العادية أو المعقدة ... والقصة القصيرة - كما يقول مؤرخوها - عند كتابتها في أي لغة من اللغات فإن الكاتب عن طريق التكثيف الدرامي وذكاء الكاتب وصدقه الفني وجديته وسخريته أيضا - حسبما - يملي عليه الموقف - يمكنه السيطرة علي القارئ والمستمع .

هذه المقدمة كان من اللازم أن أبدأ بها حديثي أو رؤيتي لمجموعة « عصف الرياح» للكاتب المبدع محمد كمال محمد .. والقراءة المبدئية أو الاستقبال مع عالم أي مبدع أصبحت الآن لا تبدأ من متن الكتاب وإنما من غلاف الكتاب ... إذن فنحن الآن سوف ندخل عالم الأديب محمد كمال محمد - أو عالم هذه المجموعة ... من الغلاف ... وكما يقول المثل الشعبي «الجواب يبان من عنوانه » فالغلاف يطالعنا بثلاث شجرات عاليات ذات فروع كثيرة ومتداخلة تماما لكنها - متجردة تماما أيضاً – من أي ورقة تعطي مجرد إشارة إلي وجود حياة داخل جذوع وفروع هذه الأشجار ... ولو حذف الكاتب اسم المجموعة من الغلاف وترك اختيار الاسم للقراء لما اختلفوا أو ترددوا أو اختاروا غير هذا العنوان ... وهو عنوان يعكس الأفول أو العبثية أو انعدام الجدوي

أو علي الأقل يترك أثراً تشاؤمياً لدي القاريء .... إلا أن توزيع اللونين الأزرق والأبيض بدرجاتهما المختلفة في فضاء هذه اللوحة يخفي بعض الأمل الذي يحتاج إلي مجهود كبير في اتجاه التفاؤل والأمل في حياة أفضل .. إذن فهذا الغلاف يعطينا فكرة مسبقة عن الأثر والرؤية التشاؤمية التي أشرنا إليها .

البناء الفني

وتضم مجموعة « عصف الرياح » للأديب محمد كمال تسعاً وعشرين قصة متباينة الطول إلي حد كبير ... فهناك ست عشرة قصة لا يتجاوز طول القصة الواحدة صفحتين ونصف ... بهذا العدد من القصص سبعاً لا تتجاوز القصة صفحة واحدة ... ودلالة ذلك كثافة اللقطة واللحظة التي أختارها الكاتب ببراعة شديدة ... ومن اللافت للنظر أيضا أن القصص التي لا تتجاوز الصفحتين ونصف أن عناوين هذه القصص تتكون من كلمة واحدة وهي : الولد ، وتحصد ، الشرفة ، البكاء ، البعد ، انتظار ، المطلوب ، العزلة ، ارتعاد ، البريق ، الغياب وقصتان تحملان عنوانا من كلمة واحدة إحداهما تتكون من سبع صفحات وهي قصة الرحلة ... والثانية : أهي ؟ وتتكون من صفحتين ونصف . كما أن هناك تسع قصص لا تتجاوز صفحاتها خمس صفحات (أي ما بين ثلاث وأربع صفحات) ثم بعد ذلك أطول قصص المجموعة وهي عصف الرياح ١٥ صفحة ، حجرة قديمة في فندق حديث ١١ صفحة ، الصغيران والسرداب تسع صفحات ، الرحلة سبع صفحات .

أما العناوين التي لا تزيد عن كلمتين فيبلغ عددها ثماني قصص وخمس قصص يزيد عنوانها عن كلمتين ، وهي قصص : علي جناح

طائر أبيض ، حجرة قديمة في فندق حديث ، شيء من هناك ، ساكن حجرة في الزقاق ، الركض حول المائدة .

ويبقي لنا من الخريطة أو الشكل العام لبناء المجموعة أن نتعرف علي مدخل الكاتب للقصص من حيث كيفية بدء القصص والشخصيات واستخدام الضمائر .

فنجد أن الكاتب قد استخدم الفعل الماضي كبداية للقصة في سبع عشرة قصة . والفعل المضارع في ثلاث قصص وهي : « شيء من هناك ، من يعطي ، ساكن الكهف » والجمل علي التوالي : يتبدل الحال عاجلاً في دارنا ، ينتقل من مقهي في النهار ، يراها في عيادة الطبيب الذي يتردد عليه في أغلب الأيام ... وقصتان تبدآن بأسماء وهي : دمعة لها وجملة الابتداء تقول : أيام غير أيامها .. أيامهما .. والزمن الآخر .. وجملة الابتداء تقول سنوات غابت في قلب الزمان .. وتبقي قصة واحدة تبدأ بظرف مكان وهي قصة « الركض حول المائدة وجملة الابتداء تقول : خلف عربات الأتوبيس المسرعة .

كما أن هناك بعض القصص التي تبدأ بأحد حروف الجر وهي خمس قصص .. « عصف الرياح » ، البريق ، الغياب ، ساكن حجرة في الزقاق ، كنا ثلاثة ... وهذا التنوع في كلمة البدء يساعد علي وضع المتلقي في الحالة التي تبدأ بها القصة . والجملة الفعلية الماضية قد تجعل القارىء يسترخي عند القراءة مع استدعاء الراوي للحدث من الذاكرة ... وبالتالي فإن القارىء يتعامل مع الحدث الذي يبدأ في الماضي ببعض الاسترخاء أو الفتور وكأنه يستمع إلي قصة أو حدوتة من الجدة ... علي عكس القصة التي تبدأ بأفعال المضارعة التي تعني الآنية والتي قد تدفع إلي رؤي مستقبلية .

أما شخصيات محمد كمال محمد فليست لها أسماء مثل اسمي واسمك - وإنما نتعرف عليها من خلال صفاتها أو وظائفها - مثل قالت الأم أو تحرك الأب أو نظر الأخ أو تحدث الصديق أو عالج الطبيب ... أو حضرت الممرضة وهكذا يظهر للقارئ أن محمد كمال محمد لا يخلع علي شخصياته الأسماء العادية المسجلة في بطاقاتنا باستثناء بعض الأسماء لبعض الشخصيات مثل شخصية « الزغبي » في قصة « حجرة قديمة في فندق حديث » وشخصية شهبو في قصة « شهبو » وشخصية العم يماني في قصة « ساكن حجرة في الزقاق » وشخصية « خليل بك » في قصة « شيء من هناك » وشخصية الطفل « احمد » في قصة الرحلة » رغم أن الاسم لم يتردد ذكره في القصة غير مرة واحدة عكس القصص السابقة ... وشخصيات الأطفال « سامح وجميل وسونيا » في قصة « الزمن الآخر » رغم أنها ليست شخصيات محورية في القصة .. وشخصية « نعيم وخيرية » في قصة « كنا ثلاثة » .

والمعني كما أري في عدم إطلاق الكاتب أسماء محددة علي شخصياته هو الإشارة إلي شيوع هذه النماذج في المجتمع ... وهي أيضا دلالة فنية قوية قد تقترب من دلالات الترميز في الأعمال الإبداعية الناجحة . حيث أنها إشارة إلي أن هذه الشخصيات في المجتمع تحتاج إلي المساعدة والمعاونة من القادرين علي العطاء سواء كانت هذه القدرة للأنظمة الحاكمة التي تملك كل شيء .. المال والنفوذ والسلطة .. أو من الأغنياء الذين تتضخم ثرواتهم علي حساب القادرين وغير القادرين علي السواء ..

وإذا كان التحليل النفسي للشخصية في الأعمال الإبداعية لم يستطع إقصاء الذات - ذات الكاتب أو المبدع - فإننا بالتالي لا نستطيع

إقصاء ذات محمد كمال محمد عن شخصيات قصصه - فأنت تشعر بطيف الكاتب يحوم حول هذه الشخصيات فهو صديق لشهبو كما في قصة «شهبو» وصديق للزغبي أيضا في قصة « حجرة قديمة في فندق حديث» .

وهذا يؤكد أو يجيب علي السؤال الذي طرحه «أندريه جرين» حول مسألة تأثير الكاتب في شخصياته حيث يتساءل : هل من الممكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان وإبداعه ؟ فمن أي قوي يقتات هذا الابداع إن لم يكن من تلك التي تعمل عند المبدع ؟ (عين زائدة) - وبالتالي فإن المنبع الحقيقي لقصص الكاتب هو المستودع الكبير لحكاياته وخبراته ومواجهاته في حياته وهو رأي لتشيكوف أيضا أن العين الزائدة هي التي أشار إليها جرين .. فقاريء محمد كمال محمد لا يستطيع أن يفلت من أسره بسبب العين الزائدة الواعية للكاتب ... فهو إما صديق للشخصية كما قلنا أو متحدث باسمها - راو - أو متعاطف معها - يظهر ذلك بوضوح من خلال الضمائر التي يستخدمها - حيث يستخدم ضمير الغائب في واحد وعشرين قصة - وضمير المتكلم في ثماني قصص - وضمير المخاطب في قصة واحدة .

والقصص التي يستخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم هي القصص التي تدور أو تحوم حول دائرة الاعتراف . والاعتراف تعبير عن ضعف الإنسان في مواجهة كثير من القوي التي يواجهها ... ولحظة الاعتراف في حياة أي إنسان تحتاج أحياناً إلي الشجاعة حتي يتقيأ توتره ويتخفف من الضغط الداخلي لهذا الموقف ... والكاتب هنا باستخدامه ضمير المتكلم يقوم بعملية إفضاء للآخرين من خلال موقف درامي أو لقطة فنية .. . أو حتي فكرة يكون أساسها الفنتازيا .

موضوعات القصص

تتمحور مجموعة «عصف الرياح» للكاتب الكبير محمد كمال محمد حول ستة موضوعات واتجاهات رئيسية تشغل فضاء المجموعة ... وقد نقول أنها الموضوعات الأثيرة التي تشغل عقل الكاتب وقلبه ... بل وتعكس عددا من القيم التي تشكل ضمير الكاتب وتوجهه بشدة وهي :

١ – الوحدة والأسى : ويمثل هذا الاتجاه تسع عشرة قصة تمثل ثلثي المجموعة تقريباً ، وهي قصص : (شهبو ، الولد ، شيء من هناك ، حجرة قديمة في فندق حديث ، الشرفة ، البكاء ، البعيد ، أمي ؟ .. الرحلة ، العزلة ، دمعة لها ، من يعطي .. الغياب ، العذراء تحلم ، ساكن حجرة في الزقاق ، الزمن الآخر ، ساكن الكهف ، المفقودة ، انسحاب).

ولو تأملنا هذه القصص جميعاً لوجدناها تدور حول شخصيات محبطة تعاني الشعور بالوحدة والأسى .. ورغم أنها تحاول أن تكون غير أنها في النهاية لا تجد غير الأسى والهزيمة .. شخصيات تعيش واقعا مريرا وأليما .

٢ – موضع الخيانة : ويمثل هذا الضرب من القصص ثلاث قصص هي : الصغيران والسرداب ، عصف الرياح ، كنا ثلاثة ... والخيانة هنا تمثل كافة أنواع الخيانة مثل الخيانات الزوجية أو خيانات الصداقة .

٣ – موضوع الروحانيات : وتمثله قصة «على جناح طائر أبيض » .

٤ – موضوع الأنانية وحب الذات : وتمثله قصة « انتظار » .

٥ – موضوع الوفاء : وتمثله قصة «وتحصد» .

٦ – الاتجاه السياسي : وتمثله قصة « ارتعاد » .

نماذج من قصص المجموعة

قصص الخيانة في المجموعة تعرض واقعاً اجتماعياً مريراً وقاسياً يتكيء علي الجنسين لأسباب مختلفة ودوافع متباينة .. قد يكون ضعف الوازع الأخلاقي والديني أو ضعف شخصية الزوج الذي عرف أن زوجته تخونه ولا يتحرك إلا بعد فوات الأوان كما في قصة «عصف الرياح» زوج يعرف أن زوجته تخونه مع آخر ومع ذلك لا يستطيع اتخاذ قرار في مواجهتها .. بل وأكثر من ذلك يعاشرها بعد أن يتأكد ذات ليلة من أن الخائن الذي يشاركه زوجته قد عاشرها وتأكد من ذلك ... والكاتب يستخدم ضمير المتكلم لأن الشخصية في موقف اعتراف .. وينجح الكاتب في أن يجعلنا نستمع للشخصية وكأنه يعترف لنا .. ثم ما نلبث قرب النهاية أن نكتشف أنه كان يعترف لزوجته التي خانته من خلال رسالة يكتبها لها أو رسالة إفضاء للذات أو مجرد تسجيل ذكريات للخلاص من العبء النفسي والألم الشديد ويقول :

« علي رصيف مقهي قريب من البيت رأيته .. الوغد جالسا هناك .. أكان في انتظارك ليصحبك إلي وكر الإثم ؟ ... أجل بالتأكيد .. وإلا لماذا اختار المقهي القريب من البيت .

بوقدة الألم واشتعال الحقد وفورة الغضب وجدتني أندفع نحوه وأهوي بضرباتي علي وجهه ورأسه بعد ما تهيبت في لحظة خاطفة ضخامة جسمه .. كان بعضها ضربات طائشة كضربات الأعشي .. وعجيب أنه لم يبد مقاومة أو دفاعا أو مبادلة للضربات أو محاولة اتقائها .. أيحس بألم المطعون ؟ .. الجريح ؟ .. الشقي ؟ المعذب ؟ لكنه عند انفلاته مني وابتعاده في منتصف الشارع مضي يقذفني بالشتائم واصفا إياي بالديوث ...» .

هذا التداعي الشعوري الذي لا تملك أمامه غير أن تصدق وتتفاعل وقد تتعاطف مع هذه الشخصية .. رغم أنها شخصية ضعيفة تمثل نموذجا حادا للشخصية التي تمثل صدق المشاعر في أعلي صورة وأيضا الضعف والتدني في أسوء صورهما .. وكأن الكاتب يقول لنا أن مثل هذه النماذج من الشخصيات لا تستحق الحياة .. أو يلقي باللوم علي الشخصية الثانية وهي المرأة أو الزوجة أو الحبيبة يقول :

«بفقدك خسرت .. حقا خسرت .. ! انحطم شيء داخل النفس .. أقاوم الصدمة وكنت جذوة الحياة لي .. حتي لا تخمد الجذوة الناشئة التي توقد في حس الوجود ، حتي لا أظل محاصراً بيني وبين نفسي .. حتي يصبح بمقدوري التحرك من بين الأنقاض لأقيم فوقها عالماً جديداً .. حتي أبعث من ظلمة القبر وينبض القلب من جديد .. وكنت أنت الخاسر الأول .. خسارتك فادحة .. إلي أقصي مدي فادحة .. فهل بعدما أبحت للآخر جسداً كان طاهرا .. خسرانا ؟!» ورغم أننا نستطيع أن نختزل كثيرا من الجمل والكلمات ولا يتأثر السياق أو الأثر العام للقصة .. إلا أن الصدق الفني والواقعي يجعل القارىء لا يتوقف عن الاستمرار في القراءة حتي النهاية .

وهذه القصة مع قصتي «الصفيران والسرداب» ، « وكنا ثلاثة» «يدون معركة ضد الخيانة بكل صورها .. ولا تشير القصص إلي اتهام المرأة فقط وتصمها وحدها بوصمة الخيانة .. وإنما الخيانة في الرجل أيضا .. كما في « الصفيران والسرداب » .. وليس في المرأة وحدها ..

أما قصة «كنا ثلاثة » تدور حول ثلاثة أصدقاء ... وظائفهم بسيطة ... في مستهل حياتهم ... يترددون علي دار من دور البغاء ... اثنان منهم يقضيان بعض الوقت مع «خيرية » أجمل بنات الدار ... عدا

نعيم ... عند باب الدار يتركهما وينتظرهما علي المقهي ... ودون أن يعلما يتزوج نعيم من خيرية ويأخذ لها حجرة في إحدي القري المجاورة ... وعندما يكتشفان ذلك يندهشان كيف حدث هذا ولماذا ؟ ... رغم أنهم لا يفترقون طويلا ... ونعيم شخصية هادئة ورزينة وفقيرة ... ثم يكتشفان أن نعيم قد وجدوه في الصباح معلقاً في سقف حجرته بسلك كهرباء ... » ناوشتنا الأسئلة طويلاً دون إجابة ... التزمنا الصمت حياله فلم نفاتحه في شيء ... من جانبه ظن أننا لم نعرف فحرص علي أن لا يغير مسلكه في علاقتنا بقضاء الأوقات النهارية معنا وبعض الأمسيات كما اعتدنا ... عرفنا أنه ابتعد بزوجته عن المدينة مستأجراً حجرة في القرية المجاورة ... في ضحي يوم لطمنا الخبر المفجع ... في سقف حجرته وجدوه في الصباح مشنوقاً (بسلك كهرباء) .

ومع هذا فالإنسان هو الإنسان ... الضغوط النفسية ... والفقر والرغبة في إطفاء نار الغريزة قد تدفع إلي اللامبالاة أو الإحباط (المرة بعد المرة تقودنا إلي هناك أقدامنا مسوقين بالرغبة اللاهبة ... تلقي « خيرية » عند بابها ... تنقم عليها ... تنطفيء رغبتنا ... نرتد عائدين يلازمنا ظل نعيم طول الطريق ... يكتنفنا الصمت الأسيف » - قصة من أجمل قصص المجموعة ... نجح الكاتب في أن يؤثر فينا وينتزع من داخلنا تعاطفا كبيراً مع شخصية « نعيم » . وإذا كان من عناصر القصة البداية والنهاية ... وأن البداية لابد أن تكون مشوقة تثير اهتمام القاريء وتشده شداً إلي الاستمرار في القراءة حتي النهاية ، وقد تكون البداية من العنوان ذاته ... وكما قال « إدجار آلان بو » أن البداية الحركية أفضل من البدايات الوصفية التي تقيل عنصر التشويق ... كما لتشيكوف وصفاً رائعاً للقصة فيقول إن القصة الجيدة هي التي يدون

مقدمة ـ أي تدخل في مواجهة الأحداث مباشرة ـ بلا مقدمات قد تصرف القارىء عن الاستمرار في قراءة القصة . وأري أن محمد كمال محمد قد نجح إلي حد بعيد في بدء معظم قصص المجموعة ببدايات أو مداخل تجعل القارىء لا يجد فكاكاً عن الاستمرار في القراءة وعلي سبيل المثال هذه البدايات :

١ ـ فتحت الباب للطارق والليل يوشك أن ينتصف ... قصة « شهبو » ص ١٤ .

٢ ـ في البداية لم يكن هناك إصرار علي الإثم قصة « عصف الرياح » ص ١٩ .

٣ ـ رآه في المنام ساعة القيلولة يشكو ألماً قصة « الولد » ص ٣٨ .

٤ ـ كان الشاب يهم بصعود قطار المترو قصة « ونحصد » ص ٥٣ .

٥ ـ ينتقل من مقهي إلي مقهي في النهار قصة « من يعطي » ص ٨٢

وهكذا نري بدايات القصص كلها تقريباً تدفعك دفعاً إلي الاستكشاف أو التقصي أو السعي لمعرفة ما يدور حتي آخر جملة في القصة ... ولكن نكتشف أيضاً أن معظم نهايات القصص تأتي حاملة لمشاعر الانسحاب من الحياة ، أو اليأس من إصلاح شيء ومكذا علي سبيل المثال :

١ ـ نهاية قصة « شهبو » « في صباح يوم وقعت عيناي صدفة علي الحادث في الجريدة وصورة الصول السابق بالقيد الحديدي في يديه لسطوه ليلاً علي السيارات في الطريق الزراعي الذي تقع فيه قريته .. غزا الأسي قلبي من أجل صديقي » .

٢ ـ نهاية قصة « عصف الرياح » خسارتك فادحة .. إلي أقصي مدي فادحة .. فهل بعد ما أبحث للآخر جـ...اً كان طاهراً ... خسرانا ؟» .

٣ ـ نهاية قصة « الولد » لو فقد الحياة لن أعيش بعده .. وهكذا معظم النهايات أيضاً .

٤ ـ ولنتوقف قليلاً عند هذه القصة التي لم تزد عن صفحة واحدة.

أب يري في المنام أن ولده الذي يعيش في أطراف المدينة مريض .. ينهض الأب مسرعاً ومنزعجاً يتصل بولده فيعرف أنه مريض فعلاً .. « ماذا يريد الكاتب أن يقول ؟ » تواصل أرواح ؟ شفافيه ؟ .. ونكتشف أن الولد يتعاطف مع أبيه حتي لا يكبده مشقة الحضور والمصروفات .. حيث نكتشف أيضاً عندما يقرر الأب أن يذهب فوراً إلي ولده ومعه طبيب أن جيبه خال من النقود ... مفلس .. ثم الجملة الأخيرة للأب « لو فقد الحياة لن أعيش بعده » إذا هي المعاناة التي يريد الكاتب أن ينبهنا إليها وقد نجح إلي حد بعيد بل وباقتدار أن يمنحنا شعوراً بالتعاطف مع الأب والابن في زمن قصصي لا يتجاوز عدة دقائق وصفحة واحدة تؤكد أن « العين الطوافة » لمحمد كمال محمد قد طافت والتقطت لقطة إنسانية محملة بالكثير من المشاعر والأحاسيس الرقيقة التي يمكنها التأثير في القاريء وتنجح بدرجة كبيرة في بناء مشاعره وأحاسيسه لتتعاطف مع مثل هذه المواقف الإنسانية التي أعتقد أنها الهدف الحقيقي والغاية النبيلة للفن بصفة عامة .

إذن ....

شخصيات محمد كمال محمد تعاني معاناة شديدة وتختلف المعاناة من شخصية لأخري .. بعضها ـ كما قلنا ـ يعاني الفقر المدقع

.. أو معاناة نفسية مثل شخصية الزوج المخدوع في قصة « عصف الرياح » .. أو معاناة أديب مثل شخصية الأديب الناشيء في قصة « من يعطي » .. ويقول الراوي في هذه القصة « أتصور دائماً أن الأديب الأصيل بطل أو نبي جاء ليغير العالم » .. وبعض هذه القصص يتناول صفة الجشع الناتج عن الفقر أيضاً فتكون نتيجة هذا الجشع أن تموت الشخصية بطعنة مثل الشخصية المحورية في قصة « البريق » ص ٥٤ .. وهي قصة جيدة إلي حد كبير .. لقطة محددة .. شديدة التكثيف والزمن لا يتجاوز نصف ساعة .. نجح الكاتب الراوي بدرجة عالية في إحاطتنا دون ملل - وفي سطور قليلة - بحياتها السابقة التي كانت تحياها .. وهي حياة كانت تتمني أو تشتهي مجرد الحصول علي ثمرة مانجو .. وعندما كان يأتيها زوجها ببطيخة صغيرة كانت تشعر كأنه وضع بين يديها كنزاً .. وعندما سافر الزوج إلي العمل وزينت معصمها بالأساور الذهبية لم تكتف بما حققته وإنما أرادت المزيد .. ولما بلغها أن زوجها يريد العودة انزعجت جداً وأرسلت إليه خطاباً أملته علي بنت الجيران ونلاحظ أملته - أي أنها - أمية لا تجيد القراءة أو الكتابة وتطلب من زوجها أن يبقي عاماً آخر أو عامين ولا تنسي أن تذكره بالحوالة القادمة .

ولننظر كيف وصف « محمد كمال محمد » هذه الشخصية الخارجة من قاع المجتمع لتتسلق طبقة أخري يقول : « تصعد سلالم المصرف نشطة بعباءتها يلمع صدرها بالرسوم المطرزة ... تمضغ اللبان بفم مفتوح ... دست بين أسنانها سنا ذهبية .. تدلف من الباب الواسع تسبقها ابتسامة منتعشة .. تقف أمام شباك الصرف في صف النسوة الطويل ... تشاجر المتزاحمات .. تنافر وتنافح عن مكانها ..

تبرق الأساور في ذراعها البضة .. توسوس كلما رفعتها جنب الأذن .. بين الرسغ والكوع تنحصر دنياها .. تتطلع إلي غطاء ذهبي آخر من الأساور يتجاور مع الأخري للجزء العاري الصغير » . بعد ذلك نكتشف أن جشعها لا يمتد فقط لتملك أكبر قدر من الذهب أو استغلال زوجها وعدم اهتمامها بمعاناته في الغربة واصرارها علي أن يبقي هناك مددأ أخري .

ولننظر ماذا حدث عندما جاءت عجوز من آخر الصف ووقفت أمامها . « جذبت العجوز من شالها الملتف حول رقبتها فكادت تخنقها ، دفعتها في صدرها فأوقعتها علي الأرض ... بصقت عليها .. بينما العجوز تدمدم بالشتائم وتدعو عليها .. أسرع ولدها يساعدها علي النهوض ونظرة نارية يرشقها بها قابلتها ابتسامة هازئة .. وهي تهبط سلالم المصرف الطريق مغتبطة بما حملته من نقود ارتفعت يد من خلفها تغرس في رقبتها مطواة طويلة النصل »

عالم محمد كمال محمد ... عالم غني بالخبرات الواسعة التي عايشها طوال مسيرته الأدبية الطويلة تكشف لنا ـ كما أوضحنا سلفا ـ عن عين لاقطة وبصيرة صادقة وقريحة ثاقبة كشفت لنا خفايا النفس البشرية في صراعها مع هموم الإنسان اليومية بقلم يقطر صدقا حياتياً وفنيـاً في آن واحد .. فـأنت لا تملك أزاء التوتر الذي ينجح الكاتب في تفجيره بين سطور قصصه إلا أن تتوتر مع التوتر الذي يفجره الحدث وهو ولا شك نجاح للمبدع حيث يحقق طرفي المعادلة في الإلقاء والتلقي أو الإرسال والإستقبال .

خصائص أخري أود الإشارة إليها من خصائص مجموعة (عصف الرياح) وهي أن كثيرا من هذه اللقطات أو الإبداعات تعكس

قدرا كبيرا أو تستشعر فيها بعض الحياة الخاصة أو السيرة الذاتية للكاتب .. واهتمامه أن يذكر صراحة أسماء بعض الأماكن التي عرفها في مدينة المنصورة سواء في هذه المجموعة أو في بعض أعماله الأخرى مثل مجموعة (سقوط لحظة من الزمان) أو في رواية (الجراد والزقاق) أو في سيرته الذاتية (من أوراق العمر) أو في رواية (الهشيم) وغيرها من الأعمال .. هذا بالإضافة إلي بعض القصص التي تلوح فيها معاناة الكاتب أو الأديب وتظهر عند كاتبنا في قصص (الشرفة ، البعيد، من يعطي ، الغياب) وهي قصص تعكس رهافة حس الكاتب محمد كمال محمد وتكاد تشير إلي معاناته ككاتب في مستهل حياته شأنه في ذلك شأن كثيرين من الأدباء ويكاد المتلقي يسمعه وهو يئن ويصرخ من الإحساس بالإهمال والظلم من أجل أولئك الذين يحملون مشاعل الثقافة لكي تضيء الطريق للآخرين .

« الجراد والزقاق » رواية لمحمد كمال محمد

بقلم

مصطفى كامل سعد

تشغل فكرة الظلم الإجتماعي وما يصحبها من تفاوت طبقي واستلاب واغتراب للإنسان وغياب للعدالة مكان الصدارة في إنتاج محمد كمال محمد القصصي والروائي .

ورؤية الكاتب الواقعية إلى العالم تراه « شريرا وقبيحا تسحقنا جهامته ووحشيته ص ٣٢ » وفي رواية السيرة نجد « أن الكاتب يحاول إكتشاف نفس كانت على الرغم من تغيراتها مُتَرَقِّبةً فعْل تعرّفَ على النفس بجمع الماضي كله في « أنا الحاضر » (١) .

ورواية « الجراد والزقاق » تجمع بين خصائص رواية السيرة والرواية القصيرة « ترفوليت » وهي تنويع على « ، وامتداد لروايته السابقة « الهشيم » . وتصور - واقفا مُهتَّرناً إنساناً ومكاناً ووقائع تاريخية حدثت في منتصف ثلاثنيات وأربعينيات القرن الماضي . صفحات مضمخة باليتم والبؤس وشدة الحاجة وفقدان السند لهؤلاء الذين يتهشهم القلق والخوف من المستقبل .

والزقاق ليس مجرد مكان وإنما هو محتوى وكيان إنساني واجتماعي يضم بين جنباته بسيوني الدولتلي وزوجته (ام زاهر) وبناتها وسائق الحنطور - مرسال تحدح . وقرينته خديوية ، وحسيبة وابنتها المطلقة وجنايني البلدية (العزبي) وصاحب المقلى عبده الويشي .

والزقاق هو ممر بين عالمين : داخل الزقاق حيث العوز والمرض والبطالة والجريمة (تموت أم زاهر لعجزها عن توفير العلاج ، تقتل خديوية ويسلب مالها وتقيد الجريمة ضد مجهول ، وهرب سنوسي البرئ خشية مساءلة الشرطة القاسية وتعمل « عين النفوس » إسكافية لتعول ابنيها) ، والعالم الخارجي بما فيه من فساد وانتهاك جنسي وإستلاب اقتصادي وإجتماعي (فتضرب حكومة صدقي المظاهرات المحتفية بمصطفى النحاس باشا بالمنصورة ، ومرسي يبيع لحم القطط ويتعرض الصبي زاهر لمحاولة اغتصابه وتضيق به سبل الرزق ، ويقال التموين يغض النظر عن علاقة زوجته بالمفتش) .

وكلمة « الجراد » تؤدي معنى ينبثق من الزقاق ذاته فإذا كان الزقاق هو هذه الرقعة من الأرض بما عليها من نفر قليل فإن ما هو خارج الزقاق يكون هو الجراد بالمعنى الواسع وليس شرطا أن يكون

عالم الفقر والفقراء أو اللصوص والشرفاء فبهذا يستقيم المعنى ويصبح التوأم بين الجراد والزقاق .

والشخصية المحورية وليس البطل - فهذه رواية للبطل - « زاهر » فتى بائس في مقتبل العمر عجز عن اتمام تعليمه وتقاذفته أمواج الحياة فعمل في مهن متعددة إلى أن إستقر معاونا في محطة سكة حديد فهو يتلقي الأحداث سلبا ، يحس أنه عديم الأهمية وهو دائم الشعور بالحاجة إلى العطف ينشد الصداقة - (مع نواتساني البيلى ، مرسال ، سنوسي ويفتقد الحب شخصية مُسْتَلَبةْ طبقيا تعانى من الشعور بالدونية والعجز إزاء العالم وترى أنه مامن سبيل لتغييره . يقول له نواساني البيلى ، يعز عليّ ان اراك تائها بين واقعك وبين الحقيقة المؤكدة . سالِباً من ذاتك الإرادة الصلبة تجاه أمل الحياة ص ٧٢ .

وما بين موت أم زاهر في مفتتح الرواية كيف ماتت ؟ سؤال قديم تائه مع الزمن سيفزو نفسه من جديد بتوه ص ٧١ في بداية ثلث الرواية الاخير يموت منادى السيارات « فوزى سيرتو » في النهاية يكون السؤال عن الموت هو السؤال المحورى فى هذه الرواية فأى موت وماذا يعنى ؟ .

« فى الرواية القصيرة نجد فى هذا الفن أن الشخصيات ذاتها ليست إهتمامنا الأساسى لأن الشيء الذى يعطى العمل شكلا ما هو فكرة ما (٢) »

والموت فى هذه الرواية هو غياب وتغييب واستلاب وعجز عن التحقق الإجتماعى ولهذا كان تساؤل زاهر فى الختام عن « سميرة » التى تمثل له (مثلها مثل الممرضة زينب) الحب والحلم والإحباط فى نفس الوقت .

إن القارىء لهذه الرواية بعد حدث أو حدثين يشعر بوجود ما يسمى فنيا بالتراتب وهو يعني هنا أن الزمن الروائي - زمن السرد والزمن الوجودي - زمن الأحداث يتبادلان الظهور فيما بينهما الواحد تلو الأخر ..

ومكان الأحداث هو بعض أحياء مدينة المنصورة والسرد يكون إسترجاعيا بعد مرور عدة سنوات على وفاة ام زاهر وحتى الثلث الأول من الرواية ثم يبدأ زمن الأحداث الفعلى وحين تعود امتثال- شقيقة زاهر الى الزقاق الوضيع ثانية فى نهاية الرواية وكأن الأمور تستعيد صورتها الأولى : المعاناة .. الحاجة - الخ ويميل الكاتب إلى السرد المستعرض ويبدو فى حكاياه المتجاورة متأثرا بفن القصة القصيرة (فنه الأول) ولكن ما يربط بين أقسام الرواية هو وحده الزمن والفكرة كما أسلفنا . والحب من طرف واحد (حب سميرة وزاهر) ليس من الموضوعات المتصلة فى الفن القصصى فهو لا يصنع دراما قصصية لأن الحب علاقة اشتباك وصراع وتداخل إلا اذا نظرنا اليه على المستوى الرمزى .

الهامش

(١) نظريات السرد – تاليف دالاس مارتن- ترجمة حياة قاسم محمد - المشروع القومي للترجمة ٩٧ - إصدار ١٩٩٨ - العدد ٣٦ .

(٢) سابقة ص ٩٢ .

محمد كمال محمد، الأديب الراهب
في محراب الأدب

فرج مجاهد عبد الوهاب

تعرفت علي الأديب الأستاذ محمد كمال محمد في مكتب الأديب الكبير الراحل عبد الله الطوخي في بداية الثمانينيات وكنت وقتها قد قرأت له مجموعة صغيرة الحجم بعنوان « الحياة امرأة » ولعلها الزيارة الأولي لي إلي القاهرة حيث ذهبت لزيارة بعض أقاربي وانتهزت الفرصة لاجراء حوار مع الأديب عبد الله الطوخي لمجلة « صوت شربين » التي كنت مع مجموعة من الأصدقاء نصدرها في مدينتي ، وحين تعرفت عليه انطبعت صورته في ذهني ورحت استحضر ما قرأته له ولا أدري لماذا رحت أربط بين ما قرأته وبين الشخص الذي لم تتوطد علاقتي به بعد !! وبحثت بعد ذلك عن أعماله في المكتبات أو علي سور الأزبكية - في زياراتي التالية للقاهرة - وصورته لا تفارق خيالي .. ذلك الوجه الذي تراه فتألفه وتشعر أنه عائد من رحلة شقاء مضنية وتتعجب كيف لهذا الرجل أن دخل عالم الأدب؟ هذا العالم السحري الخيالي الذي يتطلب فئة تجلس علي مكاتب مرفهة وتسبح في ملكوت غير الملكوت ، أما صاحبنا فهو مشغول عن ذلك كله بلقمة العيش ولابد أنه مسئول عن أسرة كبيرة العدد وهو الوحيد عائلها ! فليس لديه وقت للكتابه وتهويمات وشطحات الكتاب ، ورحت أزيد - في خيالي - أن هذا الرجل في حياته مأساة كبيرة وأن وراءه سر يخفيه لا نعرفه !

ومضت الأيام والسنون حتي حدثني الأديب الأستاذ فؤاد حجازي بأنه الأديب الكبير محمد كمال محمد سيحضر المؤتمر الذي ستعقده الثقافة الجماهيرية بالمنصورة بصفته أحد أولادها الكبار فسعدت بذلك

وكانت الفرصة للتعرف علي هذا الأديب الانسان أكثر وتم ذلك بالفعل وتواصل الحوار بيننا من يومها .. فطلبت اجراء حوار معه فوافق وقال أرسل لي الأسئلة وسأرد عليها ، وبعدها بأيام وصلني الرد وأنا غير مصدق ! ثم راح يرسل لي أحدث كتبه كلما صدرت .

ثم توالت اللقاءات بعد ذلك أثناء تكريمه بقصر ثقافة المنصورة . وفي نادي القصة بالقاهرة ، وفي مؤتمر دمياط الأدبي الذي تم تكريمه فيه مع الناقد الكبير الأستاذ محمد محمود عبد الرازق وفي كل لقاء تشعر بأبوته الحانية وحدبه عليك حتي عبر الهاتف تجده يسألك : « عايز حاجة من هنا - يقصد القاهرة - أعملها لك ؟ » فتشعر أنك أمام أب حنون لا يشغله سوي تلبية طلباتك فتخجل من نفسك وتتساءل كيف لهذا الفنان العظيم أن يعيش وسط هذه الحياة الثقافية المليئة بالصراعات والدسائس وهو الرقيق الحاني الذي جعل الأدب هدفه الوحيد فترهب في محرابه وشغل به نفسه عما سواه فلم نجده - بعد هذا العمر الطويل في الإبداع - يرأس أحدي الوفود الثقافية ، أو ترشحه جهة ما لجائزة كبري اللهم الا جائزة الدولة التشجيعية ، أو تولي منصب من مناصب وزارة الثقافة العديدة والتي يتولاها تلاميذه .

محمد كمال محمد يمكن أن نطلق عليه « أديب الفقراء وفقير الأدباء» فقد عبر بصدق عن طبقة الفقراء والمحتسين أيما تعبير ولا عيب فقد خرج من بيئة فقيرة وقرأ وتأثر بجوركي وأدباء روسيا العظام ثم قرأ الأدب الفرنسي ما شاء الله له أن يقرأ ثم أتبعه بالأدب الانجليزي دون أن يوجهه موجه فكان مثالا للعصامية الأدبية !

هذا الأديب الذي سألته يوماً عن الواقع الأدبي كما عايشه خلال

نصف قرن فقال كلمة كأنها حكمة : « أقترب ما كتب ! .. وأبتعد فاغترب ! » .

آنه يري أن الفن سكن حقيقي للإنسان كما قال الفيلسوف الألماني هيدجر ويؤمن بذلك إلي آخر مدي . ولهذا فقد ضحي في سبيل الفن الأدبي بسنوات عمره من أجل أن يجد في حضن الأدب والفن وتحت ظلاله السكن الذي تصبو إليه نفسه الحائرة .

ولأن محمد كمال محمد لا يجيد تسويق أعماله فقد ظلمه النقد الأدبي فلم يُكتب عنه معشار ما قدم طيلة نصف قرن ، ولكن هذه القضية لا تشغله بقدر ما يشغله الإبداع والقاريء فهما بمثابة القضبان التي يسير عليها وتهمه أكثر من أي شيء .

وقد حزنت مؤخراً أن اعتذر أحد الذين يتولون سلسلة حكومية نشر كتاب نقدي عن محمد كمال محمد . . ولعل وزارة الثقافة تتبني ملحمته الروائية التي انتهي من كتابتها من فترة وتنشرها في أحد هيئاتها ، وجعل عنوانها « الفأس والبشر » في خمسة أجزاء ، وهي عن قناة السويس وتشمل حياة خمسة أجيال منذ حفر القناة ، ولعل هذا يكون أبسط تكريم نقدمه له في حياته التي قضاها راهبا في محراب الإبداع والفن .

* * *

كاتب ساحر يأخذنا إلى عوالم نقف أمامها وقفة المتأمل

، محمد كمال محمد ، دنيا من الإبداع المتميز

أمين بكير

هذا الكاتب الكبير الذى ينحت شخوصه من صميم الواقع ، إذن فنحن أمام أديب أبصرت عيناه كل شئ فى ظلام الحياة .. ولقد كتبت كثيراً عن صديقى المبدع الكبير محمد كمال محمد . لا لأن هناك صداقة وطيدة تربطنى به فقط ، وإنما لأنه كاتب ساحر . تأخذنى سطوره إلى عوالم وأشياء أقف أمامها وقفة المتأمل . لأجد أن قصصه كلها ، وبلا استثناء تحمل فى أعطافها جدلا دراميا يتألف من عناصر حياتية آنية معاشة ، حتى النخاع .. لنجد أننا أمام دنيا من البشر ، يحملون إلينا قصصا اية فى الإحكام فى الأدوات . وروعة فى شكل الواقع المتخيل أو الخيال الجامح إلى الواقعية . جدل الأنثى مع الواقع الذكورى ، جدل أبناء آدم مع المتغيرات التى طرأت على الواقع الاجتماعى . وسيل من الأسئلة حول التحولات التى أصابت عظام مجتمعنا بالهشاشة ، حيث وصل إلى حد الكساح ... ، بصوت الجريح العاجز ناداها ... من خلفه رفعت جسده المتداعى يدان قويتان فأجلسته فيما يتأوه فى ألم .. أهو أحدهم تخلف عن رفاقه إشفاقاً ؟ ... ندما ربما ... أم ليرى بعينيه المصير ؟ ..

- ابنتى ...

رددها ....

واليدان تسندانه كى لا يفترش ظهره الأرض .

... من فوق رأسه سمع الصوت يسأل :

- أهي ابنتك ؟

والدم ينبثق من الصدر بغزارة :

- ابنتي ...

عاد الصوت يسأل :

- لكن لماذا جئتما إلى هذا المكان . !؟

وأظن أن القارئ لهذه السطور قد تشوق للمزيد . لأن قلم الكاتب الرشيق فيه سحر البيان . يرسم صورة الإنسان بعمق .. والأهم .. بيقين على أن هذه الكلمات الصادرة من القلب .. ستصل حتماً إلى القلب .

وإذا كانت الخيوط عنده متشابكة إلا إنها مغموسة بنغمات من الرومانسية . فبعض قصصه توغر الصدور على البشر - الأنموذج الذى وضع الكاتب من خلاله كل معطيات الشر . فإذا ما رفض المتلقى لهذا الأنموذج أو لذاك . فإنما هو النجاح بعينه للكاتب ، لأنه استطاع أن يبحر فى النفس الإنسانية بشكل جيد ، وفى مجموعتيه الجديدتين ، اللتين صدرتا أخيراً عن دار النيل . نجد فى مجموعة (الدائرة السوداء) والتى تتصدرها قصة بعنوان (الشئ الذى غاب) وهى قصة محملة بالدلالات ، وحيث نجد الشخصية المحورية فيها تتحدث بلغة الجمع ، تتحدث عن :

.. الظلم .. والظلام .. !؟ الشمس التى تأخرت كثيراً .. تستنهض نيام القوم الغافلين ، الساكتين أولئك الذين تتربص بهم مشانق النمطية والصمت القاتل ، القابع فى أحشاء المعانى . وصوت البطل

يصرخ في البرية . وبطله الغاضب الصارخ : يسير في شوارع المدينة منكوش الشعر .. زائغ العينين .. يرتدي سروالا تجعد قماشه ، مستديرا كأنه أنبوبة حول ساقيه وقميصاً متسخاً . وقدمين حافيتين طالت أظافرهما ولحية كثة شعثاء تحيط بوجهه الوسيم القسمات . ثم سرعان ما يجد القارئ نفسه أمام خيوط متشابكة ، في حنكة ، قد لا تخلو من نغمات رومانسية . وجرعات مغرقة في الواقعية . وفي عالم محمد كمال محمد يشعر القارئ بأنه داخل هذه القصص ، هو أحد أبطالها إذ المسافة التبعيدية بين السرد الدرامي الدقيق والوصف الداخلي للشخصيات وأيضا يجيد الوصف الخارجي . إذ الزمان والمكان عنده صنوان ، ونجد كذلك الأنثى في قصصه تتشكل بأشكال مختلفة ثم نجده كاشفاً لنقاب الغموض عن الشخوص والأحداث . وأبدا لا يقدم (طلاسم) . وإنما يغرق في محاولة لكشف الدور المأساوي للإنسان . وشرح زوايا النكبات التي تقع شخوصه فيها . وكيف يتحول الإنسان إلي آلة صماء . وكيف تحول الحياة بأحداثها هذه الآلة إلي شيء (فعال) وكيف لا يخضع الإنسان عنده إلا لصوت العقل ولا يعتنق هو في قصصه إلا المنطق ..

والقاص ، الروائي ، المسرحي محمد كمال محمد . يبحر في مجموعته (زائرة الليل) حيث نجد أن الكلمة عنده مسئولة ، تنطلق من هموم الناس . إنه يكتب عني وعن نفسه ، عنك . الأنا والآخر عنده قضية عامة وهامة . أزماننا التي نعيشها في عصرنا .. القلق .. الملل .. الحزن .. الوحدة .. الوجود .. قصصا مسارها في الحداثة في الشكل وفي المضمون . وأن تحتل مكانها في عملية النقد الاجتماعي

ويصبح بإمكانها أن تكون زواية الفكر يدعو الناس إلي أن يتحلوا بقدر كبير من الإنسانية . يحث علي الكفاح والكد ، لقد رفض محمد كمال محمد القوالب الجاهزة المألوفة . وفي زائرة الليل نجد قصصا تبدأ بالتأمل للحياة وفلسفتها . فلسفة الحياة والموت . الفراق . وفي قصة شوك القنفذ تلك التي ينعي فيها صداقة الإنسان لأخيه الإنسان . وفي قصة (الحضن) التي يذكرنا من خلالها بنوع من العلاج الشعبي . وهو العلاج بدود العلق . وذكرتني هذه القصة بما كان يفعله أبي حين يعود في إجازته السنوية إلي قريتنا ويجلس عند الحلاق الذي يقوم بتشريط جانبي رأس أبي ويضع دود العلق ليمتص الدم الفاسد ، الدم الأسود . وفي قصة (زائرة الليل) والبحث عن المكان البديل لحياة بشر يخر السقف عليهم . إنسان في مهب غدر الطبيعة عليه . ولسان حال الكاتب ينادي أعماق الإنسان أن تهب من سباتها وتدرك كل صاحب ملمة . ونراه يدعو إلي مزيد من الحب لكل الناس ، انه يرفض مشاعر الهوان . إنه يرفض إهانة الإنسان .. ؟

لقد وجدت في قصص محمد كمال محمد أيضاً جانبا مهما من جوانب السحر في الإبداع يتجلي في تلك التحولات التي تطرأ علي عملية الإرسال ، وما تتمخض عنها بالضرورة من تحولات في الطبيعة التي تخص الخطاب المرسل آلية استقباله . ولكن قبل الخوض في إبداعات محمد كمال محمد أقر بأنه رجل عاشق للمنطق ، ينطلق بقناعاته من أجل إصلاح الذات الإنسانية . إنه يقدم صورا أدبية يجعلنا نتحاور في كيفية تصنيفها : هل هي اختيارية طوعية أم قصدية جبرية ! وهل هذه القصص تتسم بالنمطية .. التلقائية .. صناعة الكلمة

الجيدة ؟ هل تأتي من قناعة أم من ضرورة حتمية . أم هي تمثل نزقاً انتقائياً ..!؟

واقول بعد الإبحار في عالم محمد كمال محمد بأن الإجابة عن كل تلك الأسئلة هي لكل تلك الأسباب مجتمعة لأنها ببساطة نزعات إنسانية ساقها الكاتب من خلال قصصه في سلاسة وبساطة . وعمق .

وإذا وصفنا محمد كمال محمد فإننا نقول بأنه من جيل الرواد . وكل الأعمال التي أبدعها وتصل إلي نحو ثلاثين كتابا ما بين مجموعات قصصية . أو روايات . أو مسرحيات . أو سيرة ذاتية وقد بدأ مشواره الإبداعي برواية اختار لها عنوانا دالا (أيام من العسر) ثم تلاها بمجموعة قصصية (الحياة امرأة) ومن بعدها توالت أعماله : الأيام الضائعة ، أرواح وأجساد الإصبع والزناد ، وكتب كذلك الرواية التاريخية مثل : دماء في الوادي الأخضر ورواية الأجنحة السوداء ومجموعات قصصية : الأعمي والذئب ، ورواية : الحب في أرض الشوك العشق في وجه الموت حصاة في نهر ، البحيرة الوردية . وهي أول رواية قرأتها لهذا الكاتب الذي كان لي شرف التعرف إليه حين زاملني في لجنة تحكيم للعروض المسرحية لمهرجان مسرح الهواة الأول في السبعينيات . وقد كان صاحب آراء بناءة في التوجيه الصحيح ثم شرفت بصداقته وقرأت له . وكتبت عنه عدة مقالات محاولا أن أبحر في عالمه الخصب ومن يتعرف إلي هذا الكاتب يدرك من الوهلة الأولي أنه رجل خلوق ، هادي ، لكنه الهدوء الذي يسبق العاصفة إذا رأي أمامه سلبية حياتية مسكوتاً عنها . عندما يتفجر كالبركان ..

ولكن ، من منا قبض علي حجر وقذف به وجه الفراغ وصاح بعزم ما فيه :

(.. أذل الحرص أعناق الرجال ..!؟) و (مكبلون بالقيود وبالسدود) و (القرارات العشواء) القاصمة لظهورنا .. و (القلة المستغلة) تلك التي تجبرنا علي تكميم أفواهنا باسم ضبط النفس ..!؟ إن هي إلا لحظات فاصلة يحسم فيها الكاتب مواقف شخصيات رواياته وقصصه .

ولعل معظم هذه الشخصيات في (جل) أعماله تمثل له نصف الحقيقة .. فمن غرق في الحب . ومن ثار علي وضعه . ومن تمرد علي السائد .ومن نادي في الفراغ المطلق بصوت ذبيح . ومن هروب غادر في قصة النذير وانتظار معجزة إلهية . ومن زمالة حرفة الكتابة في قصة « معها) حين تختلف عقارب ساعة الزمن عن موعدهما معاً . وعن السأم الذي أصاب الجدة من أولاد أولادها ومن الدنيا بأسرها والتمرد المشوب بالوهن وبالعطش إلي الأمان في قصة (الوجع) وعن وجع الفراق وغيبة الأحباب . والأحلام المجهضة تلف الشخوص . وفي قصة (دقات) التي يجسد فيها بروح ساخرة كيف أن (تأمين حياة الناس) قد دخل في لعبة المكسب والخسارة في المقام الأول . إنه في هذه القصة يؤكد علي خطأ الملك لير حين وزع مملكته علي بناته وبات يعض أصابع الندم أمام العقوق . إن البطل في هذه القصة يركض نحو المغيب.. ويرسم الكاتب قصة رجل مسن وضع في جيبه كل النقود التي ادخرها ورجل يبحث عن مقبرة . أما في قصة (الأخري ويحكي قصة رجل يستحضر حال زوجة آمنت بزوجها وحولت له الحياة نعيما عاشه معها في رد من العيش والهناء بالدفء الأسري

والقلب المحب . مشاعر جاشت في قلب الرجل فأراد أن يرويها . وإن كانت (تيمة) الفراق الأبدي إلي العالم الآخر تمثل زاوية هامة في خلفية كل قصص المجموعة . ثم قصة (المشتكي) إذ يجسد مشاعر الوحدة القاتلة بين رجل آكل الدهر هواه ، وبين طفل يحمل بطيخة وقعت من هزة عنيفة من الرجل الضجر من وحدته القاتلة . فتسقط البطيخة ويلتقي الجديد بالقديم علي رؤية واحدة . هي أن يبدو كل منهما وحدة الآخر وإن كان الثمن بطيخة بدلا من التي سقطت علي الأرض حتي تجمع بينهما . .

وفي قصة (أقدام الزمن) وهي (تيمة) إنسانية تتوحد فيها مشاعر فياضة . تشي بأن زواية الوحدة الموجعة لكل بني البشر هي غير وسيلة للجمع بين القلوب . ومن قصة إلي أخري . والمشاعر الإنسانية تتدفق ، والصور الأدبية تتسامق وتتسامي . ويرسم الكاتب عوالم ومشاعر تجعل القاريء يعيش مع الأبطال دقائق . قد لا تنسي لأنها مشحونة بفيض إنساني وتستشعر تلك الروح الناقدة . فهناك جدل درامي في قصص محمد كمال محمد يتمثل في الإحساس الطاغي بالطفولة . إنه يتوق إلي عالم البراءة . ودوما يصف الآخر في قصصه من الأطفال .

وعندما نقرأ في قصص وروايات محمد كمال محمد . نجد أنفسنا نحن القراء ـ وأنا أتكلم بصفة الجمع ـ لأننا كلنا كبشر لا نملك أمام أعمال أدبية تمتعنا . نفهم منها وعنها ومنها عالمنا ، نري انعكاسا ليس بليدا لذواتنا ، التي سئمت التسطيح والتفاهة . فنجد أننا أمام عالم من الحكايات التي امتلات بالصدق ، ولسبب أو لآخر لا يشعر القاريء

بالملل . لأن الكاتب يعي ما للإيقاع في الجملة المكتوبة بحنكة من سحر ، ولا نجد أنفسنا أمام حالة من التبلد الذهني . إذ تتطابق الحكايات والشخصيات مع دواخلنا ، فتصحو مشاعرنا ، وكأننا داخل هذه السطور نهتف . كنا نريد أن نقول هذا الشيء . وإذا ما وصلنا إلي سدس الدهشة للغزارة . وأفكار هي من لحم ودم . إنه ببساطة يعيد أمام أنظارنا اكتشاف عوالم جديدة بأسلوب رشيق وخبرة ودربة مذهلة في التنوع وفي العطاء .

مجلة القصة - ابريل ٢٠٠٦

حول المجموعة القصصية
الأعمي والذئب
بقلم محمد جابر غريب

الاستاذ محمد كمال محمد قاص من جيل الوسط .. اغفله النقاد كما قال ذلك عنه أستاذنا دكتور سيد حامد النساج بجريدة الاهرام العدد الصادر ٨ - ٤ - ٨٠ ص ١٩ « جيل الوسط هذا الجيل الذي لم يأخذ حقه من الدراسة بعد . وهو يكتب القصة القصيرة والطويلة منذ الخمسينيات علي الرغم مما يقابل به من تجاهل بعض النقاد فانه لا يزال يكدح في ميدان الكتابة القصصية في اصرار وعناد فائقين » .

قضايا الاستاذ محمد كمال محمد التي تؤرقه كما تبدو لنا لا تنحصر في شيء محدد يمكن لنا رصده أو تسليط الضوء عليه .. فهو تارة قوي يستطيع المواجهة والتحدي علي الرغم من بعض العوائق كما في قصة (الاعمي والذئب) وهو تارة أخري رومانسي النزعة يمجد الحب ويعلي من شانه فيجعله يكسر كل الحواجز والقيود حتي ولو

كان العائق هو الفقر أو العقيدة كما في قصة (الحاجز) وهو تارة ثالثة فياض الإنسانية .. رقيق يري أهميته ان يعيش الطفل طفولته ويرفض ان تدهمه خيول الظروف الاجتماعية تحت سنابكها فتفقده حريته وكيانه كما في قصة (اختناق) .. وهذه القصة بالذات تذكرني بقصة نظرة للفنان يوسف أدريس من مجموعة « أرخص ليالي » .

وعلي الرغم من اختلاف الأجواء عند كل من الاستاذ محمد كمال محمد ويوسف ادريس الا أن الفارق بينهما ليس كبيرا ، فطفلة ادريس تتطلع إلي الخلاص من اعباء التكاليف التي ينوء راسها بتحمله (صنية البطاطس وخلافه) كان بلاوي الدنيا جميعها حطت عليها . فقد اصبحت كالكبار مكلفة ومسئولة قبل الأوان ، وفي مرحلة كانت احوج فيها لان تعيش طفولتها الحقة . اما طفلة الاستاذ محمد كمال محمد فهي أيضا خادم تتطلع الي لعب الأطفال والفرجة علي الصور التي في المجلات .. تود الخلاص بالحرية من الجدران الأربعة داخل السيارة الفاخرة المغلقة والتي تكتم أنفاسها .. علي الرغم من المقعد (الطري الناعم) وهو فرق شاسع بينه وبين فراشها الخشن .

واجواء الاستاذ محمد كمال محمد يغلب عليها جو الاحياء الشعبية. (فالاعمي والذئب) و « الليل يا فاطمه » و « سند » و « الحاجز » وغيرها يغلب عليها في النهاية ذلك الطابع الاجتماعي للحارة المصرية .

والكاتب فيما يبدو لنا صوفي النزعة .. ينظر للفقر والفقراء من زاويتين . فهما عنده . فقر ظاهر . وآخر باطني .. فالظاهر هو المعروف لدي الجميع بسماته وملامحه ، والباطني هو ما يكمن في اعماق الثراء غير الشريف كما في قصة « القاع » . فهو يقول علي لسان اب يخاطب

ابنه اية تطلعات لك كنت احسها فهل الي هذا القاع الذي تحسبه القمة كانت تقودك نفسك لتزحف فوق التراب ؟ !!!

فالقاص هنا كما اسلفنا صوفي بكل ما تحمل خلجات نفسه لا يغره ذلك البريق الزائل والخاطف كالسراب يحسبه الظمآن ماء .

واحب ان الفت نظر قاصنا الأستاذ محمد كمال محمد وحتي لا يغضب مني وأنا أحبه إلي اننا جميعا نتعلم ونكتسب مزيدا من خبراتنا وثقافتنا دوما وعلي مرّ الأيام والشهور والأعوام ... لذلك يمكنني أن اجرؤ وأكون صادقا معا . حينما أقول أن للسيد الأستاذ حوار في بعض قصصه يكون حادا ومدببا وهو في قصص يكون أخري لم يكلف نفسه جهدا في اعادة تشكيله وصياغته ..

فالوقع ان الواقع العيني الحياتي - المشاهد والمسموع من المستحيل ان ينقل الينا كما هو في العمل الفني وإلا فكيف يكون الفن فنا ، والفن كما نعرف هو اختيار وانتقاء وقدرة علي التقاط الزوايا المختلفة المكثفة للشيء الواحد وهو نفسه القدرة علي اختيار كلمات الحوار المركزة والبعيدة عن التزيد والمكثفة للحالة الشعورية للشخصية أو الكشف عن أشياء لا تستطيع الكشف عنها بالصور العينية أو بالاستفادة من الشكل المسرحي بتعدد وسائل التوصيل .
فهل فعل الأستاذ محمد كمال محمد هذا .

الاجابة تكون من قصة « سند » علي سبيل المثال (- دع الولد ستقتله) ، ويرد عليه - قتله لا يكفي (- هذا توحش) .. اللحظة عند الأستاذ محمد كمال محمد توضح أن الولد متهم من الرجل بسرقة اقفاص ، وقد حدثت المشادة علي هذا الأساس .

ومن المألوف عن المشاجرات والمعتاد لان يقال (سيب الولد حيموت في ايدك فيرد عليه الآخر وقد ازداد غليانه ـ « أنا حشرب من دمه » فهل هو سيشرب من دمه حقيقة » أبدا بالطبع » ذلك علي مستوي الواقع ، فإذا أراد الفنان اعادة صياغة هذا الواقع ، فالمسألة هنا تختلف ، فهي ليست تتطلب تبديل اللغة من اللهجة العامية إلي الفصحي فقط ، وإنما هي أعمق من ذلك تماما ، وهو ان الفنان لأبد وان تكون الكلمات أكثر تحديدا لديه لاعماق قائلها عندما يتناولها ففي الواقع تقال الكلمات بلا ضابط ولا تحديد لمعناها . فالجملة « دع الولد ستقتله » وهو فعلا لن يقتله .. علي الرغم من أن العبارة توحي بأنه سيقتله فعلا ، لا سيما حينما يؤكد أن « قتله لا يكفي » علي الرغم من أن الجملة في الواقع العيني والمسموع ما هي إلا تعبير فقط يتم في حالة الغيظ والثورة ـ لأنه لو هم بقتله فعلا لدخل السجن . من هنا وحينما نري أن الفنان استخدمها بعلاتها ، فكأنه لم يبذل قصاري جهده في الاختيار والتدقيق فأتي بعكس المطلوب من توصيله . وعند الأستاذ محمد كمال محمد أيضا كلمات يصر علي استخدامها . بعينها علي الرغم من أنه لا بديل للاستخدام العامي لها .. أو اللغة الوسطي التي ابتكرها . أستاذنا توفيق الحكيم في مسرحية الصفقة ، هي اللغة التي يمكن أن تقرأ قراءتين .. عامية وفصحي . وفي قصة « سند » بالتحديد للأستاذ محمد كمال محمد .. يقول علي لسان الصبي سند وهو ينادي علي بضاعته « لا اكيل بكيلين ولا ازن ياجوافه بوزنين يا صاحبي » .

فماذا يحدث لو أنه قال « لا أبيع بذمتين ، وميزاني حلال ياصاحبي » .

فماذا يحدث لو أنه قال « لا أبيع بذمتين ، وميزانى حلال ياصاحبى » .

واعتقد بهذه الصياغة .. يمكن لنا قراءتها القراءتين السالف ذكرهما .

والشخصية عند الأستاذ محمد كمال محمد لا تنمو ولا تنفعل فى اطار اللحظة الفنية إلا نتيجة حدث لحظى .. أو موقف بسيط .. أو صور تحرك الأشواق الحبيسة والتطلع للتحرر من ربقة الظروف .. أو حدث يؤثر فى حياة الإنسان فى زمن مستمر .. الماضى والحاضر والمستقبل .. كما فى القصص « الليل يافاطمة » ، « والأعمى والذئب » و « اختناق » .

ولقد أرتفع الأستاذ محمد كمال محمد إلى درجة من الأحكام الشديد دون فضول الكلام فى قصتى « الأعمى والذئب » و« اختناق » .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن الأستاذ محمد كمال محمد - فيما اعتقد - لم يقدم كل ما عنده ، فانا وكثير غيرى ينتظر منه الكثير بما يجعله يقفز أكثر لما عرفناه عنه من كونه إنسان دءوب ، وصبور ومستمر لا يتوقف عن العناية لحظة بفنه .

جريدة المساء - مايو ١٩٨٠

* * *

الفهـــرس

المقال	الصفحة
رواية «الهشيم» لمحمد كمال محمد ــ د. رمضان بسطاويسي	٢٣٦
موهبة تأخر تألقها ــ د. صلاح فضل	٢٤٢
صاحب الأعمى والذئب ــ مأمون غريب	٢٤٤
مقدمة ــ ثروت أباظة	٢٤٧
مسرحيات (محمد كمال محمد) ـ المشاعر الإنسانية	
بين الحضور والغياب ــ أحمد عبد الرازق أبو العلا	٢٥٠
دماء في الوادي الأخضر ــ محمد جبريل	٢٦٤
حول مجموعة الاصبع والزناد ــ محمد جبريل	٢٦٨
محمد كمال محمد وحرفة الأدب ــ محمد جبريل	٢٧١
ضيف في بيت الكذابين ــ عبد الغني داود	٢٧٤
الأعمى والذئب ــ درويش الزفتاوي	٢٧٧
زائرة الليل ــ علي عبد الفتاح	٢٧٩
لعبة الثعالب ــ سمير فراج	٢٨٢
قصاص أغلفه النقاد	
الأعمى والذئب واللقاء المستحيل	٢٨٦
د. سيد حامد النساج	
الهشيم ، فن رواية الحكي ــ فتحي سلامة	٣١٤
الهشيم ـ رواية محمد كمال محمد	
سيرة أدبية ترويها ذاكرة الأديب الفوتوغرافية	٣١٦
أمين بكير	
الفقر والاستبداد في رواية «الهشيم» لمحمد كمال محمد	
مصطفى كامل سعد	٣٢٠

المقال	الصفحة

دار النيـــــل
للنشر والطبع والتوزيع
١٢ شارع عبده بدران
م. الباشا - المنيل - القاهرة
ت : ٣٦٢٢٥٧٨٠

رقم الإيداع لدار الكتب
٢٠٠٦/٨٢٥٦

الترقيم الدولى
I.S.B.N.: 977-432-000 X